IOAN VIOREL BOLDUREANU

CULTURĂ TRADIȚIONALĂ ORALĂ
Teme, concepte, categorii

EDITURA MARINEASA
TIMIŞOARA
2006

Coperta:

Referenţi ştiinţifici:
Conf. univ.dr. OTILIA HEDEŞAN
Prof. univ. dr. IOSIF CHEIE PANTEA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

© Ioan Viorel Boldureanu
© Editura Marineasa, 2006

ISBN (10) 973-631-331-X
ISBN (13) 978-973-631-331-8

CUPRINS

Precizare

Tema I

1. Domeniul culturii; definirea şi tipologia culturii. Ştiinţele culturii
1.1. Cultura — proces socio-istoric definitoriu pentru „natura umană”
1.2. Cultura: domeniu, definire
1.3. Criterii pentru tipologizarea definiţiilor culturii

2. Cultura în sincronie. Subdomeniile culturii şi definirea lor
2.1. Sfera culturii în societate
2.2. Cultura constituită (înaltă, elaborată, profesionistă etc.)
2.3. Cultura tradiţională orală
2.3. Cultura populară

Tema a II-a

1. Cultura în diacronie; interfeţe şi complementarităţi. Perpetuarea semnificaţiilor arhaice în cultura tradiţională orală (elemente simbolice, arhetipuri culturale, modele antropologice)
1.1. Diacronia — dimensiune paradigmatică
1.2. Complementarităţile, interfeţele, perpetuările culturii în diacronie

2. Rit–simbol–mit: protoconcepte ale gândirii folclorice
2.1. Gândirea simbolică şi logica acesteia
2.2. Simbolul — protoconcept al gândirii folclorice
2.3. Ritul — protoconcept al gândirii folclorice
2.4. Mitul — protoconcept al gândirii folclorice
2.5. Ethosul folcloric

Tema a III-a

1. Viziunea lumii în orizontul mental tradiţional românesc
1.1. Viziune a lumii şi orizont mental. Definiţii, determinări, raporturi
1.2. Imaginea „folclorizată” a Genezei. „Topografia” lumii potrivit viziunii tradiţionale româneşti

2. Datinile şi obiceiurile — instituţii tradiţionale în mediul comunitar rural
2.1. Definirea, clasificarea, structura şi funcţiile obiceiurilor. Datinile şi obiceiurile — „contexte” ale folclorului
2.2. *Jocul căluşarilor*; exemplificare, analiză

Tema a IV-a

1. Dinamica creației în folclor
1.1. Tradiție–modernizare *versus* tradiție–inovație
1.2. Raportul tradiție–inovație şi mecanismul lui. Repertoriul şi variantele
2. Trăsăturile cardinale ale culturii folclorice: *tradiționalitatea, oralitatea, caracterul formalizat. Alte caracteristici ale folclorului*
2.1. Oralitatea — trăsătură definitorie şi cardinală a folclorului şi a culturilor de tip folcloric
2.2. Caracterul formalizat („formalizarea") — trăsătură definitorie şi cardinală a folclorului şi a culturilor de tip folcloric
2.3. Alte trăsături ale folclorului: caracterul anonim, caracterul colectiv/comunitar şi sincretismul

Tema a V-a

1. Genul ritual
1.1.Genul ritual (definiție)
1.2. Descântecele şi descântatul

2. Colindele şi colindatul
2.1. „Tipurile de colindare şi succesiunea colindurilor"
2.2. Colindele — clasificarea, structura, funcțiile şi poetica lor
2.3. Alte categorii ale genului ritual: folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea

Tema a VI-a

1. Genul narativ în proză
1.1. Povestitul — act de instituționalizare în mediul tradițional rural. Genul narativ şi speciile lui
1.2. Basmul şi subspeciile sale; *Tinerețe fără bătrânețe (...)*
1.3. Povestirea
1.4. Snoava
1.5. Legenda
1.6. Proverbul

2. Genul narativ în versuri
2.1. Balada folclorică: origine, tipologie, structură, zone de răspândire. Alte specii: jurnalul oral
2.2. *Meşterul Manole*
2.3. *Miorița*

Tema a VII-a

1. Genul liric
1.1. Coordonatele antropologice ale lirismului
1.2. „Poetică folclorică" şi etnoestetică; elemente de exprsivitate

1.3. Doina — specie magistrală a liricii folclorice
1.4. Alte specii ale liricii folclorice: cântecul de leagăn, bocetul. Strigătura

2.Cercetarea folclorului şi a culturii tradiționale orale

2.1. Cristalizarea celor două curente metodologice în folcloristica românească
2.2. Culegerea de folclor: fișa localității, fișa informatorului, fișa de frecvență, fișa de material, fișa de descriere a unui obiect etnografic
2.3. Chestionarul, ancheta. Monografia etnofolclorică. Perspectiva etnologică

Bibliografie – Referințe

PRECIZARE

Lucrarea de față este un manual universitar de prim nivel care prezintă monografic, succint, domeniul *culturii tradiționale orale românești* într-un context culturologic mai larg, menit să surprindă (diacronic şi sincronic) raporturile, filiațiile şi vecinătățile acestui domeniu în sfera culturii — înțeleasă ca un sistem în componența macrosistemului social.

Manualul — alcătuit în conformitate cu cerințele noului plan de învățământ prilejuit de trecerea de la opt la şase semestre a duratei studiilor universitare — este destinat primului semestru (o oră de curs, o oră seminar săptămânal) de la facultatea de litere; potrivit acestui rol şi scopului asumat, *obiectul de studiu* este centrat pe *folclor* (subdomeniul culturii tradiționale orale cel mai „expresiv", în care intenționalitatea căutării şi înfăptuirii frumosului este cea mai evidentă şi mai explicită). Iar înăuntrul sincretismului folclorului atenția se îndreaptă preponderent asupra „componentei literare" urmând ca, pe baza acesteia, să fie desluşite fondul ideatic, semnificațiile etnologice, sursele expresivității, accentele valorice şi atitudinile comportamentale ce alcătuiesc şi susțin *orizontul mental tradițional românesc*, orizont care, la rândul lui, generează creația şi expresivitatea în acest tip de cultură, asigurându-i logica, viabilitatea, coerența.

Într-un anume sens, manualul este un *compendiu* în care sunt reținute şi sintetizate cunoştințe de specialitate din cărți, manuale universitare, monografii anterior publicate ale subsemnatului, evidențiate atât la bibliografie, cât şi în locurile citate.

Ioan Viorel Boldureanu

TEMA I

1. DOMENIUL CULTURII; DEFINIREA ŞI TIPOLOGIA CULTURII. ŞTIINȚELE CULTURII

1.1. Cultura — proces socio-istoric definitoriu pentru „natura umană”

Într-un demers ce ține de culturologie (dar şi de perspectiva mai cuprinzătoare a filosofiei culturii şi a antropologiei culturale) prin care am început cartea intitulată *Cultura populară bănățeană* (Boldureanu, 2004: 5–6) arătam că procesul socio-uman de mare complexitate care este *cultura* însoțeşte, implicându-se, toate etapele societății (şi aproape ca o fatalitate — de unde s-a şi vorbit despre „caracterul inexorabil” al culturii) încă de la constituirea premiselor organizării sociale a omului. Este motivul pentru care, cu diferire ocazii, am afirmat ipoteza conform căreia *premisele organizării sociale a umanității n-au fost ele însele sociale* (logic nu se poate ca o entitate — „socialul” — să-şi preceadă ca atare naşterea propriei esențe), *ci culturale*, ori, mai bine zis, *cultice, cultuale.* Ipoteza respectivă am prezentat-o pe larg într-o altă carte a noastră, *Universul legendei* (Boldureanu, 2003; 15; 33), aici mulțumindu-ne doar să o schițăm. Pentru aceasta preluăm ca argument denumirea pe care Arnold Van Gennep a dat-o acelor „societăți” arhaice şi primitive cărora — după ipoteza noastră — nu puteau să le preceadă *premise sociale*, ci premise de altă natură; denumirea folosită de celebrul etnolog este aceea de *societăți speciale*, despre care Van Gennep arată explicit: „De asemenea societățile speciale sunt organizate *pe baze magico-religioase* (s. n.), iar tranziția de la una la alta ia aspectul unei treceri speciale marcate de noi prin rituri determinate, botez, oncțiuni etc.” (Gennep, 1996: 16).

Aceste treceri speciale, marcate de rituri şi proceduri magico-simbolice, inițiază *noi raporturi* (de o cu totul altă factură) între oameni prin instituționalizarea cărora grupul gregar îşi dobândeşte o anumită structură, indivizii se diferențiază începând să „funcționeze” în cadrul organismului nou creat, îndeplinind anumite roluri desemnate prin relațiile funcționale şi prin raporturile instituționalizate; schematic, astfel ia ființă *organismul social*. Aşadar, premisele organizării sociale a omului fiind „baza magico-religioasă”, acestea nu sunt sociale, ci culturale (cultice, cultuale). Viața omului şi a omenirii chiar dacă „izbucneşte” în natură, *natura* acele vieți este *ab initio*, primordial, *o altfel de natură*, dintru început *calitativ* diferită, nu doar diferențiată „pe parcurs”, ca rezultat al modificărilor acumulate prin evoluție. Dacă în cazul „societăților” în care trăiesc anumite specii de animale avem de-a face cu un instinct biologic pur natural, în cazul omului — chiar dacă putem vorbi de un instinct social primar — vom arăta că este un *instinct special* prin care omul se află *chiar dintru început* nu doar în ordinea naturii, ci şi în *ordinea spiritului*, aşa încât, dacă „societățile” animale sunt rezultatul instinctului biologic natural, societatea omenească are premise *culturale*, care nu se află nemijlocit în ordinea naturii, ci în ordinea (deloc „naturală”) a *culturii* ca „viață a spiritului”. (Notăm în paranteză că în filosofia culturii s-a făcut pe larg critica reducționismului analogiei cultură–natură. Despre *concepția analogică şi raționalistă a culturii*, dificultățile, limitele şi critica acesteia, vezi Vianu, 1982: 293–309).

1.2. Cultura: domeniu, definire

Despre „întinderea în timp" a domeniului culturii, un cercetător contemporan (Valade, 1997: 532) arată că „examinarea detaliată a dictoanelor, proverbelor, cântecelor de leagăn, practicilor şi contrapracticilor specifice ştiinţelor oculte arată cât de directă şi intimă este legătura dintre civilizaţia modernă şi starea de sălbăticie cea mai primitivă". (Notăm în paranteză că dacă în unele limbi diferenţa terminologică dintre cultură şi civilizaţie este aproape insesizabilă, iar unele curente şi gânditori — precum Spencer — postulează antagonismul *cultură–civilizaţie*, noi vom spune, schematic: cultura îşi „materializează", cristalizează şi sedimentează ideile în formele civilizaţiei; civilizaţia este „cultură materială").

Din *definiţia canonică a* culturii (E. B. Tylor, 1871) putem observa care este întinderea *domeniului de referinţă al culturii*: „(…) cuvântul *cultură* sau civilizaţie, în sensul său etnografic cel mai răspândit, desemnează acel tot complex ce cuprinde ştiinţele, credinţele, artele, morala, legile, obiceiurile şi celelalte aptitudini şi deprinderi dobândite de om ca membru al societăţii" (s. a.).

Bernard Valade sintetizează trăsăturile conceptului de cultură în evoluţia sa de până la Marcel Mauss (începutul secolului al XX-lea), prilej cu care reţine: cultura „nu constituie un ideal; ea nu reprezintă nici un aspect normativ. Ea constituie o totalitate" (Valade, 1997: 532).

Următorul moment semnificativ îl reprezintă *şcoala culturalistă americană* (prin Ruth Benedict, Margaret Mead şi Ralph Linton) în sensul că aceasta afirmă ruptura radicală şi depăşirea revoluţionară a conceptului culturii aşa cum a fost el sintetizat mai sus: cultura nu există decât ca „discontinuitate între culturi şi relativitatea formelor culturale" (Valade, 1997: 534). Acestui „relativism" al formelor culturale noi îi mai adăugăm un concept paradoxal şi controversat: *aculturaţia* care, totuşi, compactează şi ocazionează *noi sinteze creative* ale culturii, astfel încât „cultura aculturată" este o entitate reală şi complexă, dinamică şi mobilă, în care accentul se mută de pe *moştenire* (ca trăsătură definitorie) pe *transformare* (asimilare, receptare, acceptare, primire, dar mai ales *modificare* — în sensul obţinerii unei înnoiri esenţialmente calitative).

De aici întrevedem şi o relaţionare în interiorul sferei culturii în ceea ce priveşte disocierea între *etnologia (etnologiile) naţională–etnologia imperială* (ca aspecte istorice ale antropologiei culturale), precum şi o situare în sfera culturii şi în domeniul său de referinţă a conceptului de relativă noutate în antropologia americană: *etnografia comunicării;* iar în subsidiar situarea în aceeaşi sferă a culturii a unei noi specii — „cultura mass-media" — drept *undă purtătoare*, care, fără să creeze propriu-zis cultură, este un canal complex şi divers, „exact" şi „obiectiv" (de transmitere digitală a informaţiei culturale); dacă este vorba de creaţie „mediatică", atunci ceea ce se creează este *evenimentul mediatic* (Coman, 2001, *passim*).

1.3. Criterii pentru tipologizarea definiţiilor culturii

a) Începem cu criteriul a cărui pertinenţă pare că deja a obţinut o confirmare recentă şi pe care l-am enunţat mai sus. Conform acestui criteriu se realizează opoziţia pertinentă şi semnificativă în definirea:

— Cultură *versus* culturi
— Omogenitate *versus* eterogenitate
— Continuitate *versus* discontinuitate

— Totalitate *versus* diversitate
iar însumând: *moştenire versus transformare,*
respectiv: Cultura *versus* „cultura aculturată”.

Prin raportare la societate în accepția actuală a termenului (*id est* sistem de o mare mobilitate şi diversitate reală), modelul anterior construit de antropologi ai culturii (i.e. întreg coerent, „totalitate”) este de conceput doar dacă am presupune, în chip utopic, un mecanism himeric (şi tiranic!) capabil să realizeze fără eşec, integral, „o interiorizare [în cazul totalității indivizilor unei societăți — n.n.] fidelă a valorilor, o socializare ce exclude intenționalitatea, reducându-se la o condiționare pură şi simplă. Or, sistemele reale [fie sistemul macrosocial global, fie sistemul culturii — n. n.] sunt presărate cu incoerențe (…) mai ales la nivelul reprezentării diferite a valorilor numite comune, pe care şi-o formează grupurile aceleiaşi societăți” (Valade, 1997: 536).

b) De aici, pornind de la opoziția (sumativă) *moştenire* versus *transformare*, putem rândui definițiile culturii în *două serii*, după cum se circumscriu termenului numit aici convențional „moştenire” (continuitate, aspecte identitare consecvent urmărite, „rezistente” la schimbare şi alteritate, etnocentrism dus adesea la extrem etc.), respectiv termenului (de asemenea convențional numit) „transformare” — semnificând trăsături ale definițiilor culturii (în fapt „culturilor”) cu accent pe pluralitate, diversitate, asimilare (subiectivă şi obiectivă, tranzitivă şi reflexivă) a culturilor, fragmentelor şi elementelor acestora de către societăți diferite ce se află în „comunicare culturală” şi în chip diferit de membrii fiecărei societăți implicate, luată în parte. Aceste definiții se raportează la modelul „culturilor aculturate”.

Din seria termenului „moştenire” reținem definiția culturii dată de Ralph Linton în 1936: „Cultura este suma cunoştințelor, atitudinilor şi modelelor obişnuite de comportamente pe care le au în comun şi pe care le transmit [ca moştenire — n.n.] membrii unei societăți anume” (*apud* Valade, 1997: 532). Dar chiar în consecuția aceluiaşi termen, semnalându-se *diversitatea* aspectelor culturii, ba chiar diversitatea culturilor înseşi, s-a simțit nevoia introducerii unui nou concept, cel de „moştenire socială”. Potrivit noului concept operant (care evidențiază mai bine dimensiunea diacronică a culturilor) se realizează definirea *dublului sens* al culturii, pe care Valade îl exprimă astfel: „În sensul său general, cultura desemnează un tip particular de moştenire socială. Astfel cultura în ansamblul său se compune dintr-un mare număr de culturi, fiecare fiind caracteristică unui anume grup de indivizi” (*ibid.*).

Acest criteriu al „moştenirii” coboară până la definiția canonică a culturii (E. B. Tylor, 1871) întrucât — precum arată Milton Singer şi Klemm — concepția culturii ca moştenirea generațiilor trecute transmisă generațiilor actuale îl face pe individ *depozitarul unei moşteniri sociale*, dar mai ales această concepție conduce la distingerea a trei stadii în evoluția societății, pe care (în chip metaforic) celebrul etnolog englez (unul dintre întemeietorii antropologiei moderne), Edward Burnett Tylor, le numeşte *sălbăticia, supunerea* şi *libertatea.*

Dacă le despuiem de alura metaforică şi le coroborăm cu *orizontul mental* şi *modificarea*, *transformarea* lui pe răstimpurile unor mari epoci ale dezvoltării umanității, atunci vom obține definiri ale culturii/culturilor corespunzătoare *perioadei arhaice* („culturile arhaice”), *epocii preindustriale* („culturile/civilizațiile rurale”) şi *epocii industriale* („culturile moderne”) — tipologie pe care o reținem şi o propunem, în pofida schematismului şi terminologiei vagi şi „aproximative”.

c) Pe de altă parte, centrând tipologizarea definițiilor culturii/ culturilor pe criteriul termenului opus, „transformarea", vom obține o mare diversitate numerică în primul rând (la jumătatea secolului al XX-lea Alfred L. Kroeber şi Clyde Kluckhohn au inventariat 163 de definiții ale conceptului de cultură!), dar şi *calitativă* (după nişte trăsături interne, derivate din criteriul diversității, transformării — devenit principiu al seriei respective):

— după criteriul eşantioanelor semantice se disting şase categorii de definiții ale culturii/culturilor (*descriptive, istorice, normative, psihologice, generice* şi *structurale)*;

— după un criteriu vădit empiric Edward Shils, cu un deceniu mai târziu, proiectează o altă clasificare a culturilor (potrivit definirii lor diverse): *cultură înaltă, cultură rafinată, cultură elaborată, cultură de mijloc, cultură serioasă, cultură populară, cultură joasă* etc. Dintre toate aceste forme şi categorii, doar *cultura populară* este tratată în ansamblu într-un recent *Dicționar al ştiințelor istorice* coordonat de André Burguière (Boldureanu, 2004: 10).

2. CULTURA ÎN SINCRONIE. SUBDOMENIILE CULTURII ŞI DEFINIREA LOR

În concluzie, sintetizând definiții şi clasificări potrivit coroborării celor două serii de criterii centrale (denumite convențional) „moştenire"/ „transformare", vom reține (Boldureanu, 2004: 11–13) în sfera culturii trei tipuri principale (pe care într-o diagramă le marcăm prin trei cercuri Figura 1).

2.1. Sfera culturii în societate

Pentru a figura intuitiv această situare, compunerea şi relațiile dintre domenii, sisteme, subsisteme şi conceptele corespunzătoare acestora, vom schița o diagramă făcând de la început precizarea că cercurile ca şi zonele lor de intersecție şi interferență sunt non-proporționale, aşa încât toate acestea sunt menite doar să indice raporturile şi *status*-ul calitativ precum şi „densitatea" (neomogenitatea), diferențierea tipurilor de cultură (I, II, III), zonelor (A, B, C, D, E — vezi diagrama *Sfera culturii în societate*) şi rosturilor definitorii ale acestora, aşa cum se află ele la palierul sincroniei epocii moderne („starea actuală").

Diagrama ce urmează reprezintă *raportul global cultură-societate* şi rămâne valabilă în linii generale prin extrapolare şi la alte paliere corespunzătoare epocilor trecute. Doar că această operație pretinde un laborios demers de reconstituire în perspectivă istorică a acelor epoci printr-o metodologie adecvată complexă. După opinia noastră, pentru aceasta e necesar să se selecteze metode şi tehnici ale istoriei culturii, culturologiei, să se analizeze documente şi informații ce aparțin trecutului culturii şi să se pună „filtre" şi „lentile de corecție" pentru a preveni deformările, distorsiunile semnificațiilor şi a stabili importanța lor pentru actualitate.

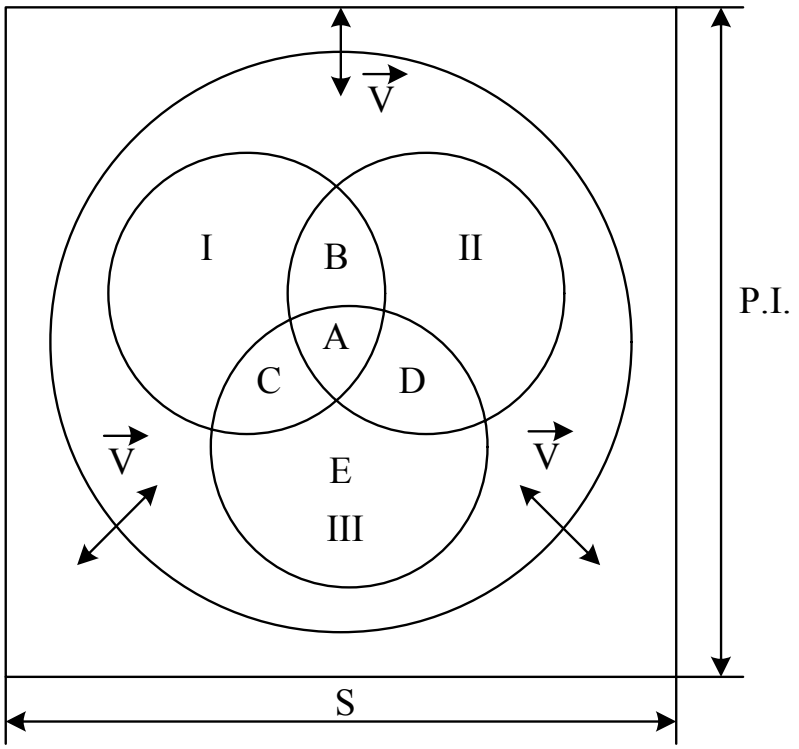


Figura 1. ***Diagrama Sfera culturii în societate***

Legenda:

- *Pătratul cu latura S* — societatea
- *Intervalul indicat prin săgeata P.I.* — palierul istoric („planul orizontal") la care se configurează respectivul sistem al culturii („structură în sincronie")
- *Vectorii* — influențele reciproce (interacțiuni „cultură-societate")
- *Cercul mare* — „sfera culturii" (sistem integrator pentru „subsistemele culturii" I, II, III şi integrat în societate)
- *Cercul I* — „cultura constituită" (majoră, aulică, auctorială)
- *Cercul II* — „cultura tradițională orală" (cultura de tip folcloric, culturile folk, culturile „societăților folk")
- *Cercul III* — „cultura populară"
- *Zona A* — intersecția celor trei subsisteme ale culturii ca sistem integrator (interferență a lor)
- *Zona B* — intersecția cercurilor I şi II (complementaritatea lor)
- *Zona C* — intersecția cercurilor I şi III (zona în care cercul III se manifestă ca „subcultură" în raport cu cultura constituită – cercul I)
- *Zona D* — intersecția culturii tradiționale orale (cercul II) cu cultura populară (cercul III), zonă în care cultura populară se comportă ca o „subcultură" a celei tradiționale orale, creându-şi propriile „tradiții".
- *Zona E* — cuprinsă în cercul III (cultura populară), dar fără să intersecteze nici unul dintre celelalte subsisteme ale culturii; zona care rămâne în poziția de „contracultură" în raport cu respectivele subsisteme şi ca o subcultură a sistemului integrator al culturii. Este zona cea mai „dezaxată", mai labilă şi inconsistentă din

punctul de vedere al valorilor, cea mai expusă *kitschizării*, cea mai „indecisă”, mai „instabilă”.

Explicații:

2.2. Cultura constituită (înaltă, elaborată, profesionistă auctorială, aulică, elitistă — „majoră” în terminologia lui Lucian Blaga). Aceasta e guvernată de canoane (legi, reguli, standarde valorice de gust şi educație estetică foarte ridicate) pentru însuşirea cărora este necesară o pregătire complexă şi de lungă durată. Individualitatea stilistică este urmărită prin creativitate inovatoare în sensul *modernizării*. Aşadar forța motrice a creativității în acest tip de cultură este bazată pe *cuvântul scris*, scrierea având, însă, rolul tezaurizării, acumulării dar mai cu seamă transmiterii şi comunicării cunoştințelor (sensul fiind cel arătat mai sus: *modernizarea* — optimizare, aprofundare, inventivitate, performanță etc.).

2.3. Cultura tradițională orală (denumită şi „culturi de tip folcloric” sau „culturi folclorice”) se dezvoltă în toate epocile complementar culturilor constituite. Aceste culturi sunt *axializate* de tradiție (din care cauză în raport cu alte tipuri de cultură sunt „inerțiale”, „conservatoare”, uneori par a avea un caracter refractar şi retrograd). Ele există *numai* sub forma *oralității* (sunt — în mediul lor propriu de existență — *create, păstrate* şi *transmise* exclusiv pe cale orală). Datorită importanței celor două atribute, *tradiționalitatea* şi *oralitatea*, optăm pentru utilizarea sintagmei trimembre „cultură tradițională orală” şi pentru definirea ca atare: cultura tradițională orală există integral şi exclusiv sub forma *oralității*, iar *tradiționalitatea* (în raportul tradiție–inovație) îndeplineşte triplul rol — de *axializare* („reglementare” prin *reguli nescrise*), de *forță motrice* (în sensul că „amorsează” şi conduce procesul creativ al proliferării variantelor) şi de *omologare* (şi etalon) a autenticității (precum şi de orientare şi de „certificare” a *repertoriului*).

Creativitatea în spațiul acestui tip de cultură *nu urmăreşte modernizarea*.

Întrucât domeniul (subdomeniul) *culturii tradiționale orale* (precum şi acest tip de cultură) reprezintă *obiectul de studiu* al disciplinei noastre, vom acorda încă din acest moment o atenție sporită şi un spațiu mai amplu problemelor definirii acestora.

Aşadar, înțelegem prin *cultură tradițională orală* — românească în cazul nostru — cultura „de tip folcloric” din ultimii 150 – 200 de ani; la nivel european acest tip de cultură caracterizează, după expresia lui Mircea Eliade, societățile (comunitățile) rurale preindustriale sau non-industriale, rămase adică până în vremurile noastre nu doar faptic, ci şi calitativ în afara mediului citadin, sau (la propriu ori la figurat), la marginea acestui mediu, ele — culturile de acest tip — nefiind atinse decât parțial, fragmentar, neesențial (dar destructurant şi eroziv) de *industrializare*, *urbanizare, modernizare*. Culturile tradiționale orale din răsăritul Europei au fost supuse în a doua jumătate a secolului al XX-lea destructurării printr-un brutal şi forțat proces de „industrializare socialistă”.

Definitoriu este faptul că acest tip de cultură a fost creată în chipul cel mai direct şi nemijlocit, *în mod punctual de comunitățile săteşti* şi în orizontul mental tradițional, orizont ale cărui conținuturi, configurație şi expresie dau fizionomia, semnificațiile şi *noima* elementelor şi faptelor culturii tradiționale orale şi — reciproc — printr-un proces concomitent şi complex, cultura tradițională orală dă coerență şi susținere orizontului mental corespunzător, conferindu-i axialitate şi resorturi logico–strategice şi comportamentale de tip empatic (succesoare, chiar dacă fragmentare, parțiale în raport

cu orizontul mental arhaic, gândirea simbolică şi logica sensibilului ce caracterizează epoca arhaică şi culturile corespunzătoare acesteia).

Pe astfel de elemente, fapte, procese şi pe recurenţa şi continuitatea lor se sprijină coerenţa instituţională şi autoritatea specific tradiţională a vieţii rurale şi a mentalului comunitar sătesc/ţărănesc, lucru ce se realizează stabil şi pe perioade relativ lungi de timp (4–6 generaţii sau chiar mai mult) prin intermediul *obiceiurilor* şi *datinilor* (adevărate „instituţii ale tradiţiei" în viaţa comunitară rurală), prin rolul, funcţiile şi scopurile lor.

În terminologia antropologiei culturale actuale (ştiinţă al cărei domeniu este cultura însăşi în calitatea sa de creaţie umană, care, la rândul ei, produce şi determină marea diversificare şi varietate a umanităţii în istorie şi societate) se operează disocieri nete între *cultura constituită* („majoră", profesionistă, înaltă etc.) şi *cultura tradiţională orală* (culturi de tip folcloric, numite *culturi folk*) şi, de asemenea, între aceste două tipuri de cultură şi *cultura populară*.

În ceea ce priveşte *culturile folk*, acestea sunt definite ca „moşteniri colective [comunitare — n.n.] de instituţii, obiceiuri, îndemânări, îmbrăcăminte şi mod de viaţă ale unei comunităţi mici, stabile, unite şi de regulă rurale, numită „*societate folk"* [*folk society*, termen introdus de antropologul american Robert Redfield în 1947]. Sociologul şi antropologul român contemporan Achim Mihu precizează: „(…) cultura folk nu se reduce la folclor" (Mihu, 2002: 85), ceea ce corespunde opiniei noastre că *folclorul este o parte a culturii tradiţionale orale* (a *culturii folk* în terminologia antropologică actuală). De aici rezultă o anumită sinonimie şi compatibilitate (dacă nu chiar congruenţă) între accepţiile şi conţinuturile conceptuale ale celor două domenii. (Precizări terminologice de bază — cu aplicare la etnomuzicologie — se fac într-un studiu relativ recent, Bălaşa, 2003: 9–13).

Acelaşi antropolog arată că în societatea omenească (şi românească!) actuală societăţile folk şi culturile folk corespunzătoare create de acele societăţi nu mai există nicăieri ca atare, ci se caracterizează prin grade diferite de destructurare, dar reminiscenţe mai mult sau mai puţin fragmentate şi fracturate, mai mult sau mai puţin „denaturate" mai sunt purtate latent (şi apar ocazional) în zestrea comportamentală a omului modern (Mihu, 2002: 86) (şi, de asemenea, am adăuga noi, ca „descoperiri spontane", în orizontul creativ al artistului modern).

Mai este necesar să reluăm în încheierea definirii culturii tradiţionale orale şi a descrierii domeniului acesteia faptul că acest tip de cultură se dezvoltă ca o complementară a *culturii constituite* (aulice, majore, auctoriale etc.) *în toate epocile, pe întreaga axă paradigmatică* a dezvoltării umanităţii şi a evoluţiei culturii omeneşti. De asemenea, trebuie să evidenţiem *structura internă* a domeniului culturii tradiţionale orale.

Astfel, partea „cea mai de sus", partea cea mai înaltă o reprezintă *folclorul* (care, după componenta dominantă manifestată în sincretismul structural poate fi *literar, muzical, coregrafic*). Folclorul este studiat de disciplina specială numită *folcloristică* (literară, respectiv etnomuzicologie, etnocoregrafie). Intenţionalitatea expresiv-estetică este atât de evidentă în cazul folclorului, încât acesta a fost definit chiar ca fiind „cultura tradiţională în ipostaza ei estetică" (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 16).

Zona de mijloc în structurarea domeniului culturii tradiţionale orale este reprezentată de *arta (artele) folclorice* (denumite până în prezent, impropriu după opinia noastră, drept „artă populară") în care aspectul *utilitar* al obiectelor este dublat de cel care denotă — în chip firesc şi în armonie cu cel dintâi — o intenţie de expresivitate, de

„frumusețe”, iar prin simbolistica pe care o angajează ornamentația şi organizarea spațiului plastic, obiectele artelor folclorice „devin vii” prin ecourile magico–mitice şi prin valențele ritual–ceremoniale implicate în respectivele artefacte.

A treia zonă a culturii tradiționale, cea mai „de jos”, cea mai „grea” (la propriu, în privința *materialității* ei) este cea reprezentată de *civilizația rurală* — rezultat al aplicării *tehnicii/tehnicilor tradiționale* şi al „materializării” fondului ideatic al culturii tradiționale orale în orizontul mental al existenței săteşti şi al vieții economice „naturale” (preindustriale sau non-industriale).

La nivelul civilizației rurale, intenționalitatea expresiv–artistică este mai puțin vizibilă, este adesea indirectă şi disimulată sub aspectele de utilitate nemijlocită, în schimb sunt surprinzătoare şi uneori frapante „soluțiile” tehnicii tradiționale care aproape în toate situațiile — de la concepție până la cele mai mici detalii — urmăresc şi izbutesc *ansambluri armonioase* prin „întocmirea firească”, „naturală” a părților, creând întotdeauna impresia că, „altfel nu se poate” (în sensul că în acel loc, în acel mediu, în contextul acelei existențe, culturi şi civilizații rurale tradiționale este cea mai potrivită realizare şi *nici nu e de căutat o alta*). De asemenea, trebuie arătat că la nivelul civilizației rurale, tehnicile tradiționale însele sunt permisive unui comportament ceremonial îndătinat (având latențe şi ecouri magico–rituale), iar *cunoştințele, deprinderile* şi la acest nivel al civilizației rurale şi al tehnicilor tradiționale — la fel ca şi la celelalte două, folclorul şi artele folclorice — există, se păstrează şi se transmit *exclusiv pe cale orală*, astfel că întreagă această cultură este marcată definitoriu de *oralitate şi tradiționalitate*, de aceea vom spune că aceste trăsături sunt generice şi cardinale nu doar pentru folclor ci şi pentru întreaga cultură „de tip folcloric” — *cultura tradițională orală*.

Mai trebuie arătat că disciplina/ştiința adecvată (special creată) pentru aceste ultime două componente ale culturii tradiționala orale a fost numită *etnografie*, disciplină care dispune de o *metodologie descriptivă* organizându-şi demersurile cognitive în mod *monografic* pentru *cuprinderea exhaustivă* a obiectului propus cercetării. În acelaşi timp se cuvine menționat faptul că ştiința/disciplina care *cuprinde integral* culturile de tip folcloric (culturile tradiționale orale) oferind *perspectiva* şi *resursele metodologice* adecvate descifrării sensurilor de profunzime ale culturii tradiționale orale şi ale orizontului mental al oamenilor care au creat şi au menținut acest tip de cultură este *etnologia*. Prin dimensiunea lor istorică *etnologiile naționale* (spre deosebire de cele imperiale) au contribuit decisiv la cunoaşterea şi afirmarea *mărcilor identității etnice* ale popoarelor — aport major la constituirea culturilor naționale. Desigur, tot în perspectivă istorică, *actualitatea* duce la o diminuare şi o estompare tot mai pronunțate a culturilor tradiționale orale şi a societăților folk, ceea ce face ca statutul etnologiei şi al disciplinelor etnologice să devină problematic, iar în ceea ce priveşte „etnologiile naționale” — statutul lor să fie pe zi ce trece tot mai precar, astfel încât etnologi şi sociologi de marcă de la noi şi din zone asemănătoare să vorbească despre dispariția etnologiei urmare a stingerii „țărănității” — entitatea care a organizat, a creat şi a susținut (ca „clasă socială”) mediul tradițional rural, societățile folk, culturile folk — culturile tradiționale orale — şi orizontul mental corespunzător acestora. În orice caz, o contribuție importantă în subminarea statutului etnologiei şi folcloristicii au avut-o chiar ele însele prin promovarea excesivă a *etnocentrismului*, respectiv a unei *ideologii arhaizante* (Bonte, Izard, 1999; 253). Într-un interviu, Vintilă Mihăilescu, directorul Muzeului Țăranului Român arată că dispariția societății țărăneşti

nu înseamnă şi dispariţia culturii ţărăneşti întrucât elementele unei culturi supravieţuiesc mult dispariţiei suportului social (Mihăilescu, 2006: 4).

2.4. Cultura populară. În condiţiile în care o lucrare (un manual românesc) îşi propune *în actualitate* să discute conceptul de *cultură populară* este mai mult decât firesc (adică de-a dreptul necesar!) să se refere succint la situaţia creată şi perpetuată îndelung în istoria folcloristicii româneşti în legătură cu termenul *popular* şi cu perechea sa „dittologică" (denumire dată de B. P. Hasdeu) — *poporan* (Bîrlea, 1974: 173–174).

În folcloristica românească în formare (secolul al XIX-lea) existau doi termeni *popular* şi *poporan*, cel dintâi desemnând „ceea ce este agreat, iubit, gustat, însuşit de popor" (fără însă a fi *creat* de popor), iar *poporan* însemna „ceea ce aparţine poporului" (ca ceva *al său*). Termenul *poporan* a dispărut din uzul curent al folcloriştilor şi din limbajul comun până spre jumătatea secolului al XX-lea, iar cel de *popular* în limbajul comun a ajuns să însemneze astăzi (în cvasi-totală necunoştinţă de cauză) cam acelaşi lucru ce însemna şi în vremurile de început ale folcloristicii noastre. Ciudat este însă următorul fapt: dincolo de ambiguitatea şi echivocul termenului *popular* (atât în uzul său comun, cât şi în folosirea imprecisă şi prea „largă" perpetuată de unii folclorişti din secolul al XX-lea), termenul actual de *cultură populară* în uzul său comun (nespecializat şi parţial sau puţin conştient de sine) a ajuns să însemne *cam* acelaşi lucru cu termenul identic ca formă (în limba română) definit drept *concept* în antropologia culturală contemporană astfel: „*Cultura populară* este opusă culturii folk [culturii de tip folcloric, culturii tradiţionale orale — n.n.], ce sugerează, după cum am văzut, individualitatea, specificitatea unui grup relativ restrâns de oameni, şi mai presus de orice, tradiţia. *Cultura popular*ă (s.n.), în contrast *implică o masă de oameni, în principal dar nu exclusiv, situată în mediul urban şi care adoptă un mod constant şi abandonează rapid modurile de comportare aflate într-o schimbare neîntreruptă, modelele şi capriciile culturii materiale şi non-materiale. Cultura populară se substituie şi înlocuieşte diferenţele folk şi etnice".* (Mihu, 2002: 86).

Desigur, cultura populară, prin răspândirea şi efectele sale (mai ales că în societăţile de consum, democratice acest tip de cultură beneficiază din plin, profită până la exces de „unda purtătoare" a culturii mass-media), contribuie la destructurarea şi „denaturarea" folclorului — dar cultura populară nu i se poate (cel puţin deocamdată şi pentru o perioadă neprevizibilă de timp) substitui folclorului şi culturii de tip folcloric — pentru simplul motiv că ea *este cu totul altceva decât folclorul.* Interpreţii (şi creatorii) din spaţiul *culturii populare* (în acest înţeles al termenului) pot fi mai mult sau mai puţin talentaţi, inspiraţi sau educaţi (ca neprofesionişti) în privinţa bunului-gust sau chiar a bunei-cuviinţe — astfel încât *nu întreaga cultură populară* (mediocră şi iubită de „masele largi populare" din oraşele şi satele de azi) merită dispreţul nostru. În sprijinul cunoaşterii adecvate şi aprecierii nuanţate a culturii populare am adus diagrama (Figura 1), care înfăţişează *Sfera culturii în sincronie* desemnând zonele de interferenţă, de întrepătrundere şi de susţinere ale celor trei subsisteme ale culturii în societate (*cultura constituită, cultura tradiţională orală* şi *cultura populară* — câteştrele beneficiind diferenţiat şi neomogen de serviciile de „undă purtătoare" atotputernicei şi ubicuei culturi mass-media).

În al doilea rând, în acelaşi scop, oferim un extras din sumarul cărţii noastre *Cultura populară bănăţeană* (Boldureanu, 2004: 157–158), care redă în sinteză varietatea şi diversitatea acestui tip de cultură aşa cum s-a constituit ea în vremurile moderne — de la sfârşitul secolului al XIX-lea până în prezent — în Banat, provincie

care a beneficiat de o infrastructură culturală complexă şi solidă, la a cărei dezvoltare a contribuit şi contribuie în măsură semnificativă şi *cultura populară bănăţeană*:

• *Muzica populară bănăţeană*. Premisele: folclorul bănăţean. Muzica lăutărească din Banat. Corurile săteşti [fenomenul coral sătesc din Banat, repertoriul corurilor săteşti, cântăreţii bisericeşti şi „cântăreţii naţionali" din Banat, Asociaţia corurilor şi fanfarelor ţărăneşti din Banat (capitolul 4)].

• *Arta plastică populară*: pictura şi sculptura naivă, muzeele etnografice şi puncte muzeale cu profil etnografic şi de „artă populară" din Banat.

• *Teatrul popular, gazetăria rurală şi scriitorii-ţărani din Banat. Literatura dialectală bănăţeană. Epigrama bănăţeană* (capitolul 5).

• *Gestionarea (managementul) culturii populare* [criza de hiperdezvoltare a culturii populare, necesitate culturală–interes cultural, centre culturale, muzica populară ca instituţie de spectacol, expoziţii, târguri, festivaluri (capitolul 6)].

• *Perspectiva etnologică şi cea antropologică în metodologia cercetării culturii populare.* Conţinutul şi semnificaţia socio-culturală actuală a culturii populare. Kistchizarea — maladie predilectă a culturii populare — focarul: „Zona E" (conform diagramei din Figura 1) — capitolul 7.

Pe lângă cele trei subsisteme structural–funcţionale existente în palierul sincronic actual din sfera culturii contemporane, se mai vorbeşte — cu o sintagmă dragă mai ales sociologilor — despre „cultura de masă" (cf. Bondrea, 1993: 252–256), iar mai nou şi despre „cultura mass-media".

După opinia noastră, chiar dacă admitem caracterul structural al culturii de masă, acesta reprezintă doar „măsura" în care *cultura populară* (mai ales cea din zonele de interferenţă, Figura 1) devine principalul suport, este principala substanţă a culturii de masă; un atare suport şi o atare substanţă oferă culturii de masă ştacheta şi nivelul valoric — de regulă modest — la care ea poate ajunge. Cât despre cultura mass-media, numită şi cultură mediatică (Figura 2), aceasta se identifică aproape în totalitate cu *funcţia de undă purtătoare*, de „cărăuş privilegiat", digital — fidel până la perfecţiune, dar mai puţin onest — al valorii specifice şi al substanţei celorlalte tipuri de cultură; dacă ea însăşi creează ceva al său, ceva specific — acesta este *evenimentul mediatic*.

Şi într-un caz şi în celălalt, aceste tipuri de cultură din urmă se adresează unui public larg, greu identificabil sau neidentificabil, pe care îl situează în postura predilectă de consumator, de receptor pasiv, virtual şi latent supus persuasiunii şi susceptibil de a fi manipulat, transformându-l într-o vastă „piaţă difuză" (Valade, 1997: 543–545).

TEMA A II-A

1. CULTURA ÎN DIACRONIE; INTERFEȚE ȘI COMPLEMENTARITĂȚI. PERPETUAREA SEMNIFICAȚIILOR ARHAICE ÎN CULTURA TRADIȚIONALĂ ORALĂ (ELEMENTE SIMBOLICE, ARHETIPURI CULTURALE, MODELE ANTROPOLOGICE)

1.1. Diacronia — dimensiune paradigmatică

Perspectiva diacronică asupra culturii ne permite o viziune *istorică* a dezvoltării acesteia. Potrivit acestui punct de vedere putem schița o clasificare a culturii pe baza unui *criteriu cronologic* care să determine distincții pertinente (şi să cuprindă atât *continuitatea* cât şi *discontinuitatea* — filiațiile şi diferențierile) între marile epoci din evoluția umanității şi specificul conținuturilor şi formelor culturii corespunzătoare epocilor respective. Criteriul respectiv trebuie să aibă supleţea de a cuprinde nu doar marea diversitate zonală şi a decalajelor dinlăuntrul aceleiaşi perioade, dar şi să țină seama de *aspectele calitative* pe care le evidențiază tipologizările operate conform altor criterii (a căror validitate a fost acceptată şi/sau confirmată — cf. Tema I, 1.3.; 2).

Să reținem, aşadar, că aplicarea mai multor criterii (corect determinate şi bine alese) asupra elementelor unui domeniu ce constituie obiectul cercetării este nu doar posibilă, ci şi oportună; aplicarea unui criteriu (sau a unui set de criterii) nu exclude apelul la alt criteriu — dacă aplicarea respectă condițiile de validitate, verosimilitate şi compatibilitate a tuturor criteriilor în aplicarea lor pe domeniul cercetat.

Dacă aşa stau lucrurile, atunci vom observa că aplicarea *criteriului cronologic* (aşa cum a fost caracterizat mai sus) îşi relevă un caracter precumpănitor *calitativ* în sensul că pe baza aplicării lui se pot opera disocieri esențiale care să evidențieze *diferențe calitative* (atât în plan general, cât şi în desemnarea detaliilor semnificative) în determinarea unor conținuturi şi forme ale culturii omenirii prin relaționare cu *diacronia* (înțeleasă ca dimensiune paradigmatică — aşadar „calitativă" — a culturii) până într-atât, încât, utilizând conceptul generic de cultură, să putem vorbi cu temei despre *cultura arhaică*, despre *cultura clasică şi premodernă*, despre *cultura modernă* (putându-se opera disocieri înăuntrul fiecăreia dintre aceste mari categorii/tipuri de cultură).

Complementaritatea culturilor pe întreaga axă paradigmatică. Imaginăm *dezvoltarea* culturii (în sens generic) centrată pe dimensiunea diacronică şi în funcție de criteriul cronologic pe care l-am descris mai sus (Figura 2).

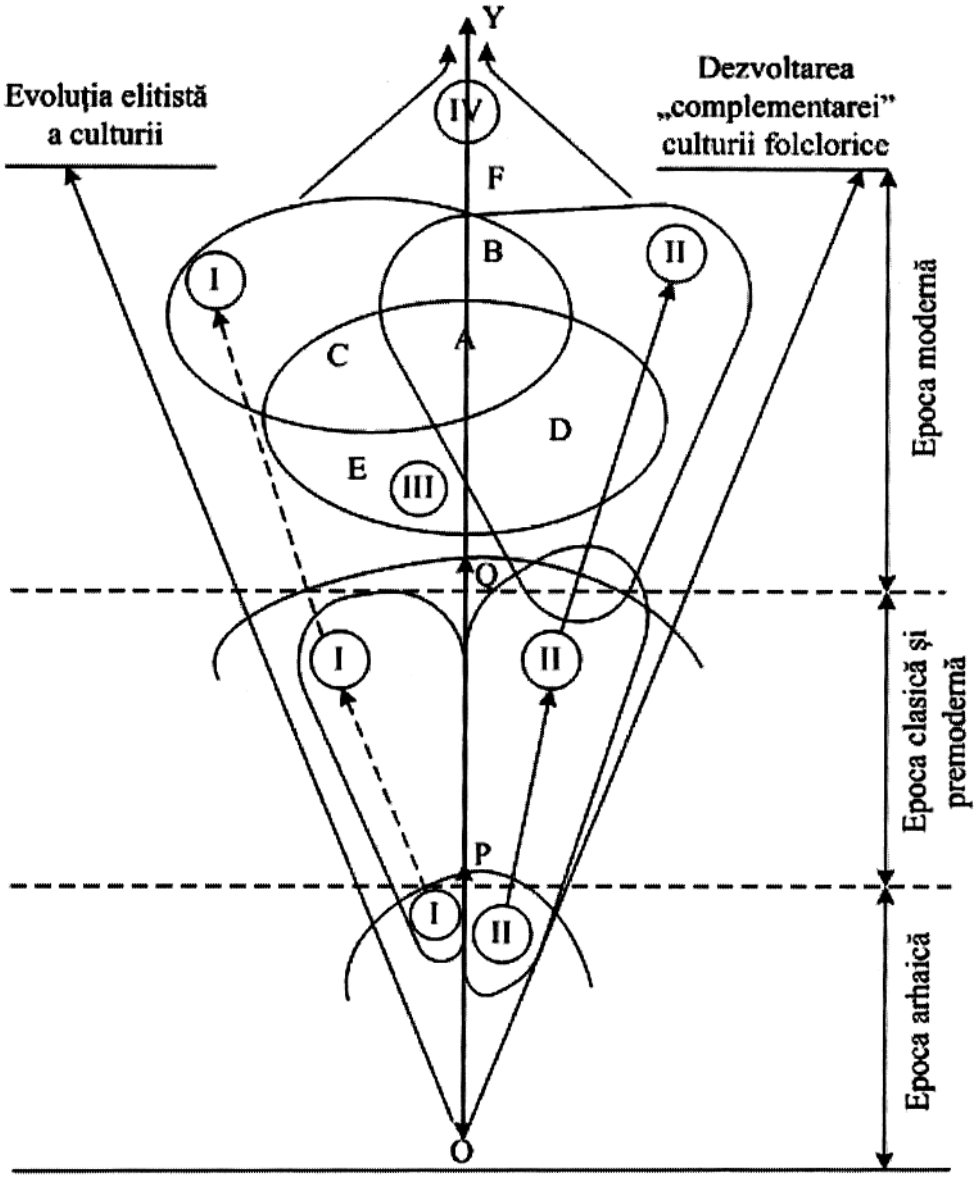


Figura 2. ***Cultura pe axa paradigmatică***

Legenda

OY – axa diacronică; OP – cultura arhaică; PQ – cultura premodernă; (clasică/antică, medievală); QY – cultura modernă;

I Cultura constituită; II Cultura tradițională orală; III Cultura populară; IV Cultura mediatică (unda purtătoare);

Zonele culturii moderne (cultura în sincronie): A – interfața I, II, III; B – interfața I, II; C – interfața I, III; D – interfața II, III; E – cultură populară nesusținută F – „unda purtătoare"

1.2. Complementaritățile, interfețele, perpetuările culturii în diacronie reies, sperăm, cu suficientă claritate prin comentarea schemei din Figura 2, potrivit legendei acesteia, în cele ce urmează.

Pe axa OY (coordonata/dimensiunea paradigmatică) segmentul OP corespunde în mare *epocii arhaice*, dar *prin cultură* se transcende limita ce
desparte epoca arhaică de cea imediat următoare (şi succesoare) — epoca clasică şi premodernă. E bine să observăm încă de acum că dimensiunea paradigmatică (OY) este una valorică, *modelatoare*, ea semnificând *continuitatea* şi *solidaritatea* prin cultură şi civilizație a omului la trecerile în şi prin epocile dezvoltării sale de la preistorie şi protoistorie până în zilele noastre (şi, după *aceeaşi paradigmă*, implicând continuitatea în primul rând, dar şi tot mai desele şi mai profundele discontinuități, destinu l cultural al omenirii va continua să se dezvolte). Referitor la secvența „Cultura arhaică" observăm (potrivit schemei) o anume *indistincție* inițială a culturii în cea mai adâncă arhaicitate. Acolo trebuie imaginate *premisele cultice (culturale)* ale organizării sociale a omului legate de *incipiile magice* ale formelor religiozității primare. Remarcăm că după o *anume perioadă* (care, desigur, în schemă nu este redată la scara timpului) ce trebuie să fie de ordinul mai multor milenii (iar în cazul triburilor rămase în izolare, sălbăticie şi primitivitate până aproape de vremea noastră), se plămădesc în *complementaritate* — deşi sunt de la început „separate" prin„regimul magic" — *cultura incipientă constituită*, I, cea esoterică, inițiatică, dominată covârşitor de *sacru* — (marcată de sacralitatea magic-rituală esoterică, inițiatică) şi complementara ei, *cultura folclorică*, II, cea destinată planului existenței cotidiene profane (dar menită să modeleze, să cadențeze, să organizeze şi să transpună) — preluând şi apoi lăsând moştenire — componente ale culturii incipiente „remodelându-le" prin „folclorizare", procedură ce va fi perpetuată în toate celelalte epoci şi faze de trecere.

De asemenea, un fapt de deosebită însemnătate este acela că la orice nivel (arhaic, clasic şi premodern, modern) *gândirea folclorică* beneficiază (preia, foloseşte, dezvoltă) de ceea ce folcloriştii au numit „protoconcepte ale gândirii folclorice". Prin *protoconcepte* ale gândirii folclorice (Crețu, 1980: 80–81) înțelegem acele entități ce poartă un element de conținut ideatic de care se află ataşată o semnificație extrem de stabilă — entitate ce are nesecata virtute a resemantizărilor în contexte social-istorice şi de geografie umană extrem de largi, diverse şi cuprinzătoare. Ca entități resemantizate, aceste protoconcepte reprezintă nuclee foarte puternice şi active în generarea şi sprijinirea unor *mentaluri* numeroase, de mare varietate, răspândite pe întreaga lungime a axei paradigmatice, dar plurisemantismul fiecărui orizont mental este *principiul comprehensibil* pentru oricare alt orizont mental tocmai datorită stabilității semnificației originare ataşate elementului de conținut ideatic, ambele (conținut + semnificație) structurându-se arhetipal în fundamentele orizontului mental.

Spre exemplu, dacă acceptăm (firesc şi logic) că la nivelul primar — cel arhaic — al culturii omeneşti, încă în concomitență cu premisele organizării
sociale, apare „complementara folclorică" a *culturii constituite incipiente* (care, la acel nivel, era puternic şi integral marcată de sacralitate, ritualitate, esoterism magico-inițiatic), atunci trebuie să acceptăm că mentalul comunitar, atât cât a rămas în afara coordonatelor acelei culturi constituite la nivel arhaic — adică în sfera profană a existenței — trebuia să preia elemente de conținut + semnificație (*adică protoconcepte*) pe baza şi prin intermediul cărora gândirea — în acel orizont mental arhaic — „să folclorizeze" resemantizând elementele preluate fie prin perpetuare directă din trunchiul comun, fie prin „reîngurgitarea" relictuală şi fragmentară a unor elemente din cultura constituită extrapolând prin folclorizare (însă tot în câmpul semantic al semnificației originare) respectivele elemente sau fragmente.

Mergând în adâncime pe firul protoconceptelor gândirii folclorice corespunzătoare culturii tradiţionale orale (care este, subliniem, *cultura folclorică a epocii moderne*), desemnate ca fiind *simbolul, ritul* şi *mitul,* vom putea fără prea mare dificultate să identificăm că ele au precedenţă în etapa anterioară — cea care corespunde culturilor de tip folcloric din perioada anterioară (epoca antichităţii clasice şi a evului mediu), perioadă care le-a dezvoltat *ca atare* în cultura constituită, dar le-a resemantizat într-un mod aparte „folclorizându-le" — adică transpunând mitul în *structuri legendare,* ritualitatea în *ceremonialitate* şi transpunând în structuri mitico-legendare însuşi *simbolul*.

Mai adânc însă (adică la nivelul arhaic) ne vom întâlni cu *gândirea simbolică* şi *logica empatică* („logica sensibilului") care generează *simbolul în condiţia sa originară*; ritualitatea ca *procedură originară de schimbare calitativă radicală şi totală a lumii* (spaţio-temporalităţii) în sfârşit, „sâmburele mitului" — *mitemul — structură arhetipală* originară generatoare de legende totemice, apoi de mituri, „mituri folclorice" şi în cele din urmă de „legende tradiţionale" (legendele folclorice din spaţiul culturii tradiţionale orale — cultura folclorică a epocii moderne, ce-şi are însă începutul în vârsta Europei preindustriale). Aceste *continuităţi* au fost redate prin segmentele continue ce unesc etapele culturilor folclorice, II, (Figura 2).

În încheierea acestei prime părţi a Temei a II-a vom exemplifica prin câţiva „nuclei" purtători ai unor structuri arhetipale a căror desfăşurare (prezentată aici schematic) va fi reluată mai pe larg la locul potrivit în cadrul altor teme din acest manual.

(a) *Sacrificiul întemeietor* – model cosmogonic – Facerea Dintâi – *jertfa în construcţii – Legenda Monastirii Argeş (Meşterul Manole)*.

(b) Consumarea rituală a trupului zeului — modelul antropologic al Euharistiei — necrofagie simbolică („folclorizarea" modelului antropologic) (cf. Vulcănescu, 1987: 170–172).

(c) Peregrinul — drumul firii/drumul peste fire; tripla naştere — moartea–nuntă şi „lumirea" — „dalbul de pribeag".

De asemenea, pentru exemplificarea *concretă* a principalelor simboluri arhaice implicate în structuri arhetipale trimitem la capitolul 2 (*substratul arhaic şi perpetuarea lui în cultura tradiţională orală* (…), îndeosebi la *Glosar de simboluri arhaice* (Boldureanu, 2003/a: 21–30), glosar preluat dintr-un volum de studii al Marijei Gimbutas (Gimbutas, 1979: 9–82).

2. RIT–SIMBOL–MIT: PROTOCONCEPTE ALE GÂNDIRII FOLCLORICE

Dacă vom da prevalenţă trăsăturii calitative definitorii care tipologizează culturile în diacronie, atunci putem prelua clasificarea operată de semioticianul şi etnologul francez A. J. Greimas (citat şi comentat de Creţu, 1980: 84) care, folosind drept criteriu binomul comunicare/ noncomunicare în examinarea culturilor în succesiunea lor istorică (diacronie), decelează *trei tipuri de discurs cultural*: „arhaic", „folcloric" şi „modern" pentru care găseşte trei realităţi care să ilustreze aceste tipuri de discurs cultural (implicit trăsătura calitativă care caracterizează *esenţialmente* cele trei tipuri de cultură corespunzătoare): *dansul ritual, dansul folcloric* şi *baletul* — „ilustrând triadic şi simbolizând cronologic o atitudine *culturală*". (Greimas, 1975: 94). Desigur *dansul ritual arhaic nu comunică*, ci doar „exprimă" imperativ o *atitudine* ce o impune

realității pe care o *modifică radical calitativ* cerându-i să se conformeze prin sincronie magică („magie analogică") modelului impus prin actanțialitatea rituală a dansului arhaic; *dansul folcloric* „exprimă-explică" (prin metonimie, sinecdocă, metaforic, alegoric, antitetic), dar și „comunică" *explicând* în spațiul „enciclopediei populare" de regulă în chip *ludic* aspecte ale vieții sau circumstanțe speciale ale existenței; iar *baletul* este „comunicare estetică" pură și integrală.

Mai trebuie să menționăm — privitor la Figura 2 — pe lângă faptul deja semnalat că la nivelul primar al culturii arhaice (cel al „incipiilor" de reprezentări religioase), unde încă nu se diferențiază o complementară folclorică, împrejurarea că începând din *faza premodernă* (medievală) a culturii, se dezvoltă o „complementară" — a treia — problematică a culturii, *cultura populară* (problematică întrucât această a treia componentă în sistemul culturii se desemnează ca *subcultură* în raport cu *cultura constituită* (I) și drept *contracultură* în raport cu *cultura tradițională orală* (II).

2.1. Gândirea simbolică şi logica acesteia

Lingvistul și semioticianul timișorean Ivan Evseev definește *gândirea simbolică* astfel: „Totalitatea particularităților gândirii omului arhaic reflectată în primele lui creații spirituale, în religie, ritual, magie ne-am obișnuit s-o numim *gândire mitică, gândire mito-poetică* sau *gândire simbolică*" (s. a.) (Evseev, 1983: 53).

Potrivit acestei gândiri și logicii corespunzătoare ei (care este o logică a implicării subiectului în actul cunoașterii — cunoașterea devenind trăire și participare — așadar o *logică empatică*, o *„logică a sensibilului"* precum o numea Lucien Lévi-Bruhl) întregul este cunoscut înaintea părților (de unde și „principiul" magic al „controlării" și stăpânirii întregului acționând asupra unei părți sau a unui substitut, simulacru al acestuia), „perceperea" vieții nu în individ, ci în general (dar foarte concret!) ca „viața ce nu moare" (iar în individ se află doar fărâme rătăcite din această viață) — „principiu" ce stă la baza tuturor animismelor, *mana* (ca putere nestinsă, originară, „atotdăruitoare", și bună și rea, nici bună, nici rea — de fapt „dincolo de bine și de rău", *anterioară oricărui bine şi oricărui rău*, care denotă caracteristica definitorie a oricărui „principiu" arhaic sau entități magice: *ambivalența puternic polarizată*. Asemenea *realități* sunt foarte greu sau imposibil de reprezentat pentru omul modern, dar sunt „percepute", *simțite* în mod nemijlocit, *empatic* (printr-un gen de „intelecție corporală", o „comprehensiune totală") și asumate pe căi „activate" și potențate magico–ritual — prin transformarea sacră a timpului și spațiului — de omul arhaic, de primitiv și (în mod atenuat, ca ecouri și reminiscențe misterios moștenite ale gândirii simbolice originare și a logicii acesteia) de omul ce trăiește în orizontul mental tradițional (orizont care, reamintim, este creat și susține la rândul lui *gândirea* din spațiul „culturii de tip folcloric" a epocii moderne — pe care am numit-o *cultură tradițională orală*). Această *gândire folclorică* „lucrează" — beneficiază, profită — cu elemente, entități *moștenite* din gândirea simbolică, arhaică, după logica empatică originară, însă uzează în mod generalizat de triada *simbol–rit–mit*, chiar dacă arareori conținuturile și expresia lor arhaică este ușor recognoscibilă în orizontul mental al omului din mediul tradițional. Precum arătam mai sus (1.2.), se dovedește și aici, la acest nivel, menținerea integrală de către aceste trei entități (prin nucleii lor originari) a calității de a fi *protoconcepte ale gândirii folclorice*. Urmând cartea noastră (Boldureanu, 2003/a: 42–51), vom dispune rezumativ cunoștințele esențiale privitoare la *simbol, rit, mit* și *ethos folcloric.* Pentru modul în care gândirea simbolică se perpetuează în cultura tradițională românească, dar

şi pentru îmbinarea în care asemenea elemente s-au concretizat în *motive* ce susțin semnificații etnologice de profunzime merită consultată cartea lui Andrei Oișteanu (Oișteanu, 1989, *passim*).

2.2. Simbolul — protoconcept al gândirii folclorice

Unele — nu multe — entități (obiecte, ființe, fenomene) care se află în natură (sau sunt „redate", „evocate", substituite prin *artefact* creat de om în condiții excepționale) au o *însuşire frapantă* sau un mănunchi de astfel de însuşiri prin care entitatea respectivă suscită principala funcție a gândirii simbolice de a o valoriza într-un mod unic şi specific (printr-un act de cuprindere empatică), revelându-i un conținut cu totul excepțional pe care entitatea îl indică cu mare forță. Astfel de entități naturale sunt: soarele, luna, stelele, eclipsa, fulgerul, arborele, lupul, şarpele, ochiul etc. (sau evocarea lor prin „semne" corespunzătoare — ce devin astfel *identice*, se „consubstanțializează" cu obiectul evocat).

Această stare desemnează ipostaza genuină, originară a simbolului, cea care ne interesează aici, întrucât ea, reprezentând *condiția de arhaicitate profundă* a relației empatice dintre „obiect" şi gândirea simbolică, este temeiul acestei gândiri şi a logicii ei empatice şi, totodată, certificarea simbolului ca protoconcept al gândirii folclorice *la orice nivel*, centrând triada *rit, mit, simbol* pe simbol (în calitatea sa originară!), pe gândirea simbolică şi pe logica acesteia.

Ivan Evseev arată că *semnul simbolic* (cu înțelesul pe care l-am precizat mai sus) „este o alcătuire mobilă şi dinamică, nu o entitate statică, cu o configurație dată o dată pentru totdeauna. Mobilitatea şi variațiile semnificației unui simbol pot fi urmărite pe două coordonate: pe axa istorică a constituirii sale ca semn şi în planul funcționării aceluiaşi simbol în diverse contexte culturale" (Evseev, 1983: 64). Calitățile semnului simbolic sunt arătate în detaliu acolo, însă autorul subliniază o trăsătură de covârşitoare însemnătate din punctul nostru de vedere urmărit aici: *„Simbolul este un semn care se identifică cu obiectul simbolizat"* (Evseev, 1983: 39). Consecințele cele mai importante ale acestei trăsături care desemnează *condiția originară, primordială a simbolului* le-am expus şi le-am examinat pe larg în cartea noastră despre *universul legendei folclorice* (Boldureanu, 2003: 15–34), iar aici reluăm o prezentare succintă, aşa cum am făcut şi în manualul nostru intitulat *Folcloristică şi etnologie* (Boldureanu, 2003/a: 43–44).

a) Simbolul (semnul simbolic) nu doar evocă, ci *redă absentul ca prezența cea mai nemijlocită*, dacă ne este îngăduit a ne exprima astfel, o relație extrem de strânsă — *relația cu nevăzutul* — într-o „comunicare" (comuniune) mistică arhaică, originară, primordială, deplină — pe care o răsfrânge şi o revarsă, „contaminând" vecinătățile, asupra celor şi a ceea ce vine în contact magico–ritualic, mitic, religios, estetic cu entitatea astfel *redată*, revelată şi ipostaziată.

b) Prin actul simbolizării „semnul simbolic" nu funcționează ca un substitut al entității simbolizate (semnificate), ci prin r*itualizarea* magico–sacră a contextului spațio–temporal real, simbolul devine *consubstanțial* acelei entități şi „contemporan" *cu originile*, cu „starea primordială" a entității; de aici marea putere a simbolului în sâmburele mitului şi în arsenalul „punerii în act" a acestuia ca *povestire a unei istorii sacre*, ca hierofanie primordială a mitului de origine (Eliade, 1978: 5–6). Altfel spus, simbolul devine chiar „recipientul" aceleiaşi esențe; fiind „tot de-o ființă" cu originarul,

simbolul — în condiția sa genuină, originară, primordială — *este totuna cu originarul însuşi*.

Prezentat imagistic (şi metaforic) drept „recipient", simbolul, în această ipostază, ne duce cu gândul la *Potir*, dar şi la *totem*, apoi la *icoana creştină* — „stări ale consubstanțierii" şi identității mistic–arhaice şi ecumenico-euharistice.

c) Astfel revelat şi ipostaziat (prin potențare magic–rituală, mitică, de ritualitate sacramentală) *simbolul este identitatea desăvârşită şi prezența nemijlocită a referinței (referentului) lui.* (La limită, dogma creştină, pe acest temei, aproape că tabuizează simbolul: *icoana este identitatea şi prezența nemijlocită aşezate pe scala sacralității* aproape de locul desăvârşit), astfel că doar imediat după sfânta împărtăşanie, creştinul este prohibit la a mai săruta orice icoană, întrucât în Taina Euharistiei se înfăptuieşte „consubstanțierea" desăvârşită, de maximă tărie mistică, a trupului şi sângelui lui Hristos, cu pâinea şi vinul sfintei împărtăşanii (în ritul ortodox).

d) Simbolul — spune autorul citat (Evseev, 1983: 31) este în acelaşi timp un semn cu maximă deschidere informațională şi, deopotrivă, reprezintă cel mai scurt traiect/traseu gnoseologic prin suprapunerea, identitatea, consubstanțierea a trei entități:

(1) *sensul/semnificația,* (2) *semnul,* (3) *referința/referentul.*

Cu toate acestea, este anevoios — dacă nu chiar imposibil — a alcătui o „gramatică a simbolurilor" cât de cât fermă; Dan Sperber, unul dintre specialiştii notorii în simbologia contemporană, spune că informația cuprinsă într-un cuvânt anume nu se confundă practic cu nici o alta, în timp ce informația simbolului nu are proprietăți de sistematizare identificabile (Sperber, 1974: 98).

2.3. Ritul — protoconcept al gândirii folclorice

Din cauză (cel mai probabil) că *ritul, ritualitatea* au stat până târziu (prima jumătate a secolului al XX-lea) la baza „ideologiei arhaizante a folclorului" ducând la „discreditarea sa" ca disciplină (Bonte, Izard, 1999: 253), cercetări recente (Géraud, 2001, *passim*) sunt reticente aproape până la a ignora respectivii termeni. Dacă, însă, vom acorda suficientă atenție *ansamblului contextului social şi cultural* (Bonte, Izard, *ibid.*), atunci vom constata că, în perspectivă diacronică, termenii *social* şi mai ales *cultural* raportați la perioadele arhaice şi primitive semnifică tocmai *modalitățile şi procedeele primare* de contextualizare prin *instituționalizarea cultic–cutumiară* a primelor edificii spirituale religioase şi moral-juridice (magico–mitice), adică tocmai acelea care se întemeiază pe triada amintită (în starea ei originară) şi unde *ritul* şi ritualitatea ocupă o poziție importantă, prevalentă, prin aceea că ele sunt *componenta cea mai activă* („punerea în act" a simbolului şi mitului), întrucât *ritul şi ritualitatea au eficiență şi rosturi magic–operatorii*; acest rol magic–operator îl evidențiază Bonte şi Izard pentru a reabilita prestigiul ritualității şi al ritului; riturile *operează* schimbarea şi mai puțin o exprimă şi o semnifică; „fabricând o nouă persoană (care participă, exprimă, instaurează, impune prin actul de voință magică *o altă realitate* — n. n.) prin recurgerea la diverse puneri în scenă, ele [riturile] trec peste adeziunea actorului principal sau a asistenței, pentru că totul, în noul statut, va aminti fără încetare de eficacitatea ritului". (Bonte, Izard, 1999: 584). Un specialist de marcă în tehnici şi strategii mass-media (renumit folclorist şi etnolog afirmat în anii '80), Mihai Coman, pune în evidență capacitatea ritului şi a ritualității de a-şi dovedi eficacitatea, ceea ce a făcut ca ele să fie

recalibrate şi folosite ca *modalităţi strategice* în cele mai complexe şi mai moderne *mijloace de comunicare* mass-media — îndeosebi televiziunea. (Coman, 2001: 9 şi urm.).

În esenţă *ritul* (ca şi ritualitatea care este creată de acţiunea ritului, de „punerea lui în act", în mişcare) poate fi definit ca ansamblul „fenomenalizat" sau procesul complex de *elemente verbale* dar mai ales *non-verbale* (mimică, gestică, mişcări, acţiuni, sunete, zgomote) precum şi o *anumită recuzită* prin care — în fuziune, osmoză, sinergetism — *se exprimă* (în sens etimologic = îşi exteriorizează seva, esenţa) *mitul* şi *simbolul* creându-se un complex viu şi indisolubil rit–mit–simbol prin care se hierofanizează povestea/istoria sacră originară. Mai mult, triada *realizează identificarea* magică ori sacră la fiecare reiterare a complexului ritual mito–simbolic care înviază „istoria sacră" primordială, originară pe care *o face în chip nemijlocit prezentă*, adică reface identitatea dintre timpul trăit şi spaţiul contingent (pe care, însă, prin ritualizare, *le sacralizează)*, făcându-le identice, „sinonime" cu *illud tempus*, cu timpul primordial — în termenii lui Mircea Eliade: „repetarea hierofaniei primordiale" (Eliade, 1992: 338).

Teoria ritualistă ca variantă a celei totemice arată că întregul complex format din practicile magice legate de animalul totemic (cea mai frecventă „reprezentare totemică" este cea „animalieră") are o parte „literală" ce cuprinde *formule lingvistice, expresive*, precum şi o *componentă gestică operatorie* (mimică, acţiuni, mişcări) şi o *anumită recuzită* — care „redă" animalul totemic „însuşit" ritualic de către actant — precum *masca, pielea, efigia*, „simbolul" sau un substituent al animalului respectiv. Această componentă non-verbală, actanţială în care se înserează partea literală pune în mişcare, *în act*, întregul complex ritual magico–sacru al legendei totemice, apoi al mitului de origine şi mai târziu — ca un ecou şi ca o perpetuare a acestei filiaţii, a acestei moşteniri — *al legendei folclorice*. De aici pornind, am putut vorbi despre *o paradigmă ca prototipie mitico–legendară,* care face ca în folclorul din cultura tradiţională orală (care este „cultura de tip folcloric" a vremii noastre!), *legenda folclorică* (şi nu basmul) să fie succesoarea „de drept şi de fapt" a *mitului* şi (prin complexul rit–mit–simbol) a străvechii, arhaicei *legende totemice* (Boldureanu, 2003: 25–107).

Ritul şi ritualitatea (care au apartenenţa la invariantele antropologice, prin maxima lor generalitate umană, numită „generalitate antropologică") — alături de mitem („arhetipuri", embleme) şi simbol, *dar cu o anume preponderenţă* faţă de acestea — au rolul componentei active, acţionale, actanţial–*operatorie* de factură magică (stăpânirea, ordonarea şi reordonarea lumii şi a vieţii omeneşti; ruperea, suspendarea realităţii profane, instaurarea sacralităţii arhaice pentru a reface, „reînnoi" ori *modifica* existenţa şi a-i da „normalitatea" imperativ voită şi magic impusă).

La nivelul ulterior, cel din vremea modernă, în cultura de tip folcloric a vremii noastre (pe care o numim *cultura tradiţională orală*), *ritul şi ritualitatea*, modificându-şi şi estompându-şi rigoarea şi caracterul de „imperativ absolut" pe care o aveau *originar*, în arhaicitate, intră în „degradé"-ul unui şir de consecinţe şi ecouri tot mai slăbite pe măsură ce ritualitatea (şi implicit triada rit–mit–simbol) se îndepărtează de *starea originară a arhaicităţii*. Ritul şi ritualitatea se diseminează la nivelul culturii tradiţionale orale în entităţi precum: *ceremonialul, protocolarul, festivul, sărbătorescul* şi apoi, mergând spre *cultura populară*, în forme tot mai degradate, tot mai golite de ecourile vechii sacralităţi şi ale ceremonialităţii care marchează tranziţia protoconceptului în cultura tradiţională orală, în forme tot mai „dez-axate" ale *ludicului*: carnavalescul, burlescul, grotescul.

2.4. Mitul — protoconcept al gândirii folclorice

Într-o primă aproximare a definirii sale, *mitul* — în corporalitatea substanței lui plastice, în desfășurarea părții sale literare — reprezintă dezvoltarea plastic–narativă a unui sâmbure dens, a unui nucleu iradiant, un element de maximă esențializare şi concentrare (de regulă arhetipală) pe care semioticienii, etnologii, antropologii îl denumesc prin termenul de *mitem/mitologem*. Narațiunea — ca parte literară a mitului — reprezintă, deci, dezvoltarea unei *istorii sacre* (situată *in illo tempore*, în „timpul primordial") cu un sâmbure, cu un nucleu generator al unui *conținut excepțional* care, prin *actul povestirii* („punerii în scenă") şi însoțindu-se *sincretic* şi *sinergic* au celelalte componente ale triadei rit–mit–simbol, creează complexul de ritualitate magic–sacrală al unei „mistici originare", complex prin care mitul astfel contextualizat şi pus în mişcare devine „consubstanțial" (ca şi simbolul în condiția primordială, originară, care devine „consubstanțial" cu entitatea simbolizată) adică *identic* cu „hierofania originară" pe care, astfel reiterând-o, o aduce şi o întruchipează ca pe o *realitate primordială, vie şi nemijlocită*. Desigur, prin acest început de definire avem în vedere îndeosebi ceea ce Mircea Eliade numeşte prin termenul de *mit de origine*, dar din explicațiile de mai sus nu este greu să observăm că *mitul de origine reprezintă însăşi starea genuină, originară, primordială a acestei entități*, cea care (preluând şi moştenind un nucleu mitemic de tipul sâmburelui legendei totemice sau al unei „imagini–idei" foarte concentrate a cosmogoniilor arhaice) instaurează, alimentează şi menține *paradigma prototipiei mito–simbolice*, căreia i se va conforma, mai târziu, la „nivelul legendei", şi succesoarea mitului (pentru care mitul se arată ca un veritabil şi nemijlocit protoconcept — prin sâmburele mitematic şi prin model paradigmatic) *legenda folclorică*.

În varianta definiției lui Eliade care începe prin a se referi la *miturile de origine*, istoricul religiilor arată că mitul este povestirea unei istorii sacre, ispravă săvârşită de ființe excepționale exemplare, primordiale, existente *in illo tempore*. (Eliade, 1978: 5–6). După aceea, de aici plecând, miturile povestesc *nu doar cum lumea a fost făcută* („Facerea Dintâi"), ci şi cum lumea a fost ulterior *îmbogățită* sau *sărăcită*.

Dacă în limbajul comun al omului actual mitul înseamnă „o construcție a spiritului fără legătură cu realitatea", în sens restrâns şi specializat mitul este „un tip special de povestire cu caracter fondator (întemeietor — n. n.) care se ocupă de sensul sau originea lucrurilor, iar pe de altă parte, o povestire cu caracter *simbolic*, ce include elemente imposibil de interpretat doar pe baza datelor empirice". (Géraud, 2001: 298).

Romanticii înşişi au „presimțit" acest caracter neobişnuit al miturilor, de aceea filosofii romantici germani (precum frații Schlegel) au conceput şi au propus pentru descifrarea miturilor *metoda tautegorică* (sau tautogorică) — pe care o opuneau atât celei istorice, cât şi celor metaforice sau alegorice — noua metodă privea mitul ca şi când el spune doar ceea ce pare (că vrea) să spună. Această intuiție a spiritului poetico–filosofic al romanticilor se apropie uimitor de o altă definiție celebră a mitului datorată contemporanului nostru Georges Gusdorf: Mitul nu este „teorie sau doctrină", ci „inserție a omului în realitate"; şi încă mai explicit: „Departe de a fi un dereificator, mitul constituie un scenariu sau o stilistică a comportamentului uman în inserția lui printre lucruri. (…). Mitul rămâne la marginea existenței. El este prin esență *un mod de gândire nedesprins de lucruri* încă [*abia, doar*] *pe jumătate întrupat* (s. n.); cuvântul aderă la lucru: numele nu desemnează doar, ci este ființa însăşi" (Gusdorf, 1996: 16–20). Doar în treacăt nu putem să nu reținem că „imaginea–idee" a mitului într-o atare accepție transpare cu uluitoare claritate şi forță în *intuiția artistică* (abisală şi genială) a

lui Constantin Brâncuşi — imaginea sculpturii *Muza adormită* (acea nedesprindere, desprindere doar pe jumătate a formei, a „expresiei" fiinţei înseşi, din puterea materiei).

Pe baza *mitului originar* se poate defini *stricto sensu* „extensia absolut universală" a acestui gen de creaţie spirituală după următoarea schemă:

- *secvenţa iniţială*: descrierea unei situaţii originare imaginare şi incompatibile cu viaţa socială;
- *secvenţa principală* descrie „păcatul originar" care divide obiectul „total" al începuturilor „explicând" nişte pierderi care rămân definitive, urmând să caracterizeze pentru totdeauna lumea şi existenţa (de pildă pierderea paradisului şi a nemuririi);
- *secvenţa finală* (care rămâne adesea implicită) descrie situaţia actuală (sau o lasă să se înţeleagă, cu puterea evidenţei) care defineşte condiţia oricărui subiect social (Géraud, 2001: 299).

2.5. Ethosul folcloric. Specializarea conceptului de *ethos* ca termen al disciplinelor etnologice (*ethos folcloric*) se leagă de istoria Universităţii de Vest din Timişoara şi a Facultăţii de Litere prin numele lui *Vasile Tudor Creţu* (1938–1989), titular al acestei discipline, care, în cartea sa, *Ethosul folcloric — sistem deschis* (Editura Facla, Timişoara, 1980) defineşte termenul respectiv în contextul adoptării unei metodologii de cercetare care să conducă spre
„surprinderea semanticii manifestărilor culturii tradiţionale" (Datcu, I, 1998: 201). Potrivit acestei cărţi — de pronunţată originalitate — „înţelegem prin ethos (folcloric) *totalitatea sistemelor de semne şi limbaje ale tipului de cultură folcloric în interdependenţa lor cu omul ca subiect şi ca remodelator al culturii*" (s. a.) (Creţu, 1980: 77). Ca obiect al amplului studiu menţionat mai sus, V. T. Creţu defineşte analitic conceptul nou introdus: „în sens antropologic şi etnologic, cu alte cuvinte vom înţelege prin ethos folcloric nu numai ansamblul trăsăturilor morale ale unei colectivităţi umane [în sensul de comunitate rurală tradiţională — n. n.], ci, în primul rând, caracteristicile definitorii ale corpusului ei cultural, mai exact specificitatea morfo-ideatică a tuturor bunurilor create în decursul istoriei de acea colectivitate" (Creţu, 1980:76). Ethosul folcloric, definindu-se în triplu plan (*existenţial, gnoseologic* şi *valoric*), acţionează continuu şi consecvent în „procesualitatea remodelării semantice a evenimentelor istorice prin intermediul imaginaţiei, memoriei culturale şi simbolului [adică în funcţie de paradigma tipologiei mitico-legendare susţinută şi întemeiată pe triada rit–mit–simbol — n. n.], iar drept efect al acestui sistem atitudinal insistăm asupra interrelaţiei ontologic–gnoseologic–axiologic în geneza faptelor folclorice" (*ibid*.). Astfel încât, din definirea analitic–explicativă a conceptului de ethos folcloric nu poate să lipsească *finalitatea* lui: „Ethosul folcloric se întemeiază, aşadar, pe valorile şi comportamentele culturale ale individului şi colectivităţii [comunităţii tradiţionale săteşti — n. n.] devenite, în decursul istoriei, atitudini strategice de cunoaştere a lumii şi de fiinţare logică a omului în univers" (Creţu, 1980: 77). De aceea sensul final, definitoriu al ethosului folcloric românesc este relevat de V. T. Creţu prin funcţia acestui ethos de a reface întotdeauna „logic şi psihologic armonia vieţii şi nu de a panegiriza metaforic evenimentul morţii", înfăptuindu-se astfel „punerea omului în acord cu fenomenalitatea şi rigorile existenţei" şi protejând „*discret libertatea alegerii unei atitudini"*. (s. a.) (Creţu, 1980: 81).

Astfel ajungem la concluzia că *ethosul folcloric*, crescând (progresiv în timp şi spaţiu) de la dimensiunile restrânse ale comunităţilor săteşti punctuale, creatoare de

„cultură folk” — *folk society* — la coordonatele esențiale, de o anumită generalitate dar întotdeauna convergente şi coerente, ale unei zone etnofolclorice mai largi până, în sfârşit, la extinderea culturii tradiționale orale în constituirea culturii naționale, *dă conținut, expresie, formă şi susține o anumită viziune tradițională a lumii*, cu „topografia” şi logica ei, *în orizontul mental tradițional românesc*. Acestei viziuni, topografiei, logicii, mentalului şi instituțiilor ei tradiționale (care sunt *datinile* şi *obiceiurile*) le vom consacra Tema III a manualului nostru.

TEMA A III-A

1. VIZIUNEA LUMII ÎN ORIZONTUL MENTAL TRADIȚIONAL ROMÂNESC

1.1. Viziune a lumii şi orizont mental. Definiții, determinări, raporturi

Dorim să precizăm că vocabula „viziune" nu trebuie luată în sens metaforic (sau nu în primul rând ca o metaforă), nici în sens psihologic/psihiatric ori religios, nici măcar în înțelesul termenului comun, în pofida faptului că, în uzanța pe care o propunem, păstrează câte ceva din toate aceste sensuri. Întemeindu-se şi axându-se îndeosebi pe triada *simbol–rit–mit*, pe gândirea simbolică şi pe logica empatică (ori pe „moşteniri", succesiuni ale tuturor acestora), *viziunea lumii în orizontul mental tradițional românesc* trebuie pusă în legătură cu condiția originară a simbolului, mitului, ritualității, cu faptul că mentalul (mentalitatea), oricare ar fi, se caracterizează prin aceea că *este implicită* (iar nu „explicită" precum filosofia şi filosofarea) — de unde şi formularea memorabilă: „mentalitatea este o filosofie implicită, după cum filosofia este o mentalitate explicită" (Wald, 1973: 195) — şi *implicantă* întrucât ea acționează prin sugestii, persuadare, „contaminare", şi „putere de absorbție", tranzitivitatea spontană şi altele asemenea; de aceea, după autorul citat mai sus, „mentalitatea este (…) modul spontan de gândire al unui anumit grup social într-un anumit stadiu al dezvoltării sale, un ansamblu de idei şi de înclinații spirituale, prin care o anumită colectivitate [în cazul urmărit de noi *comunitatea tradițională rurală* — n. n.] înțelege lumea şi ia atitudine față de ea. Mentalitatea este o filosofie implicită (…)" (*ibid.*). Fiind „absorbantă", mentalitatea *implică* şi *include* personalitatea individuală nu doar a membrilor grupului respectiv, ci se poate extinde cu uşurință şi în rândul grupurilor învecinate „contaminând" (cel puțin parțial) indivizi şi componente ale mentalului acelor grupuri.

Comunitățile tradiționale (*folk society*) sunt succesoare ale *comunității arhaice* (numită generic), iar aceasta din urmă, păstrând „legături intime cu reprezentările mentale mai apropiate de senzorialitate şi de logica sensibilului", a încorporat „tentativele de abstractizare (…) nu în concepte precis definite, ci în simbolizări care se situau constant pe traseul cognitiv dintre *imagine* şi *semn*" (s. a.) (Crețu, 1986: 27).

De aici se vede rolul important pe care mentalul (mentalitatea grupală), *orizontul mental* îl joacă în *constituirea viziunii lumii,* precum şi *compatibilitatea* (pe baza conceptualizării parțiale, a începuturilor de conceptualizare) dintre *protoconceptele gândirii folclorice* şi *mentalul comunitar*.

Mai suntem datori cu câteva precizări introductive la această temă:

a) *Comunitățile* (arhaice, primitive, tradiționale, „folclorice" — *folk society*) sunt *calitativ* diferite de *colectivitățile sociale* (mai ales de cele moderne). Diferența esențială este exprimată de Jean Poirier atunci când, în lucrarea restrânsă dedicată *istoriei etnologiei*, defineşte etnologia „recunoscută ca *ştiință a comunităților* (s. a.) (grupări centrate pe motivații tradiționaliste — n. a.)" diferențiind-o de sociologie, „disciplina soră, *ştiință* a grupărilor centrate pe motivații raționaliste" (Poirier, 1969: 6). De aici rezultă că pentru comunitățile arhaice şi tradiționale rolul de a le *axializa* îl îndeplineşte *cutuma arhaică* respectiv *obiceiul tradițional* (ambele „instanțe ale tradiției" care acționează prin „legi nescrise"), iar *colectivitățile* sunt *reglementate* prin

legi, norme, prescripţii convenite, exterioare, motivate prin considerente de *raţionalitate*.

b) În bibliografia românească de specialitate există o lucrare amplă intitulată *O viziune românească a lumii*, elaborată şi publicată de Ovidiu Papadima în 1942, care, însă, pune accent pe „trăirea organică", „*aspectul sub care trăiesc toate organic"*, arătând cum în spaţiul etnic românesc (nu exclusiv, ci specific) pentru omul tradiţional „Cosmosul va fi o prelungire a sufletului său" (Papadima, 1995: 9) — aşadar viziunea lumii este descrisă şi definită pe baza conţinuturilor ei sufleteşti, a modului cum acestea configurează şi susţin structuri ideatice şi edificii spirituale ale culturii româneşti.

c) Deşi nuanţele şi detaliile semnificative ale viziunii tradiţionale a lumii sunt inepuizabile, caracterizând în cel mai înalt grad un anume „spaţiu etnic" distinct, experienţa noastră ne dă ocazia să spunem că o anume viziune tradiţională poate fi mulţumitor prezentată, descrisă şi definită pe două temeiuri: *credinţele şi practicile de magie folclorică* şi *universul legendei* (Boldureanu, 2003: 7–8), ipoteză de la care am plecat şi care sperăm că a fost confirmată în cele două volume ale lucrării noastre reunite prin subtitlul *Eseu despre orizontul mental tradiţional* (Boldureanu, 2001; Boldureanu, 2003).

Viziunea tradiţională a lumii se bazează pe caracterul coerent al mentalităţii ce creează, susţine şi (morfo–ideatic) subîntinde cultura etnică de tip folcloric. Aşadar viziunea tradiţională a lumii se întemeiază pe „un ansamblu complex de elemente constante (cognitive, etice, juridice, morale) [cărora nu putem să nu le adăugăm, ca foarte importante, pe cele *religioase* în sens larg/creştine, precreştine, necreştine] relaţionate nealeatoriu, alcătuind scheletul morfo–ideatic al corpus-ului folcloric" (Creţu, 1986: 31). De aici, drept principală consecinţă, din „corpus-ul folcloric" (adică îndeosebi din acea vastă „enciclopedie populară" pe care, prin funcţia ei *etiologică*, „explicativă", o reprezintă *legenda folclorică*), putem deduce inclusiv „topografia" respectivei viziuni tradiţionale, pe care o vom schiţa în cele ce urmează.

1.2. Imaginea „folclorizată" a Genezei. „Topografia" lumii potrivit viziunii tradiţionale româneşti

Influenţa şi *susţinerea reciprocă* (coroborarea) îndelungată a celor două *componente* (aspecte, dimensiuni) — *tradiţie folclorică* (moştenind, preluând şi conţinând elemente, fragmente, relicte de substrat arhaic, precreştin) şi *tradiţia creştină* (ca formă nedogmatică, „popularizată" a Sfintei Tradiţii) au determinat, în *etnogeneza românilor* (Russu, 1981: 204) o „folclorizare" progresivă, mereu vie şi organică, a creştinismului ca aspectul cel mai cuprinzător, concret, generalizat, permanent şi de cea mai lungă durată (chiar dacă de o anumită superficialitate „populară") a *aculturaţiei creştine*, ceea ce a făcut ca creştinismul real românesc să păstreze şi să perpetueze în Dacia *caracterul heteroclit* dar mai ales *caracterul casnic* al religiei şi religiozităţii romane precreştine, religie ea însăşi devenită „populară" prin soldaţii, administraţia şi ocupaţia romană a provinciei Dacia Felix (fenomen ce s-a extins după retragerea aureliană de după anul 271 d. Chr.) (Coulanges, 1984, I: 56–59; II: 257–258; 264–265). Fuziunea dintre cele două tradiţii — pe baza aculturaţiei creştine — a dus la ceea ce în istoria, cultura şi spiritualitatea românească a fost denumit prin sintagma „legea strămoşească".

Arătând că topografia lumii în viziunea tradițională românească își are originea și se sprijină pe imaginea folclorizată a Genezei (și, simetric, topografia se închide cu „sfârșitul tuturor lucrurilor" — care reprezintă tot imaginea folclorizată Armaghedon–apocaliptică), trebuie să arătăm, de asemenea, că *omul* străbate toate zonele acestei topografii, toate „lumile", în calitate de *peregrin*: vine din „lumea neagră", străbate „lumea albă", *lumea cu dor*, pentru ca apoi, despovărându-se de suferință, dor, durere și scârbă, să treacă în „cealaltă lume" („lumea de dincolo", *lumea fără dor*) peregrinând acolo — ca *dalbul de pribeag*, precum este numit în folclorul nostru — până la „sfârșitul sfârșitului".

Dacă aceasta este însemnătatea „Genezei folclorizate", iată cum se conturează imaginea acesteia, așa cum a fost rezumată de Tudor Pamfile (după propriile cercetări publicate în 1913 sub titlul *Povestea lumii de demult*, continuate prin publicarea între 1916 și 1924 a trei volume de *Mitologie românească*, lucrare reeditată în anul 2000) din care transcriem:

„(…) pe nemărginitul cuprins al *apei* fără de început, răsar *Dumnezeu* și *Dracul,* care zidesc pământul în tovărășie. Din fundul mării, Dracul scoate un pumn de nisip, și din acesta, prin blagoslovirea lui Dumnezeu, crește și se întinde «fața negrului pământ», mai toate povestirile legând această creștere de cercarea Diavolului de a arunca pe Dumnezeu, în timpul somnului, în apă. Alteori sunt doi Draci cari ajută lui Dumnezeu; după alte povestiri Dumnezeu este ajutat de *arici*, de *broască,* de un *Andrei,* sau numai El singur zămisleşte şi măreşte pământul, după cum cetim şi în povestirea biblică.

După unele credințe, *pământul a fost negru la început,* după cum de altfel tot negri au fost și întâii oameni făcuți de Dumnezeu, *Adam,* cel din lut și *Eva,* cea din coasta lui Adam; coloarea trupului omenesc s a schimbat însă mai târziu, de la *Cain* și urmașii lui, din pricina *groazei* păcatului uciderii între frați. După alte credințe, însă, *pământul — pomântul* cum îi zic prin Ardeal — *a fost străveziu ca sticla,* arătând astfel tuturor vederilor tot ce cuprindea într-însul. Pentru acest cuvânt, *Cain,* după ce a ucis pe Abel și l-a îngropat, ca să nu fie văzut, l-a acoperit cu tot soiul de crăci și frunze. Oricât s-a trudit însă, munca i-a fost zadarnică, deoarece trupul ucisului se vedea de subt orisicine (sic!). Atunci *Dumnezeu a întunecat pământul* și urmele celui dintâi omor s-au pierdut în acest chip" (s. a.) (Pamfile, 2000: 341).

Ceea ce reținem, în primă instanță, pentru conturarea viziunii lumii în orizontul mental tradițional sunt culoarea neagră (predominanța ei), apele nesfârșite din care „răsar" Dumnezeu și Diavolul (Fârtatul și Nefârtatul), precum și intervenții prin alți *adjuvanți demiurgici* (doi draci, broasca, ariciul, un Andrei). De asemenea, că pământul *ori* era negru dintru început (ca și cei dintâi oameni), *ori* era transparent ca sticla și astfel se vedea trupul lui Abel, cel ucis și îngropat de fratele său, Cain.

Toate acestea și multe altele (cuprinse în credințe, datini, legende) contribuie la conturarea schemei ce arată cât de complexă este „topografia" lumii potrivit orizontului mental tradițional.

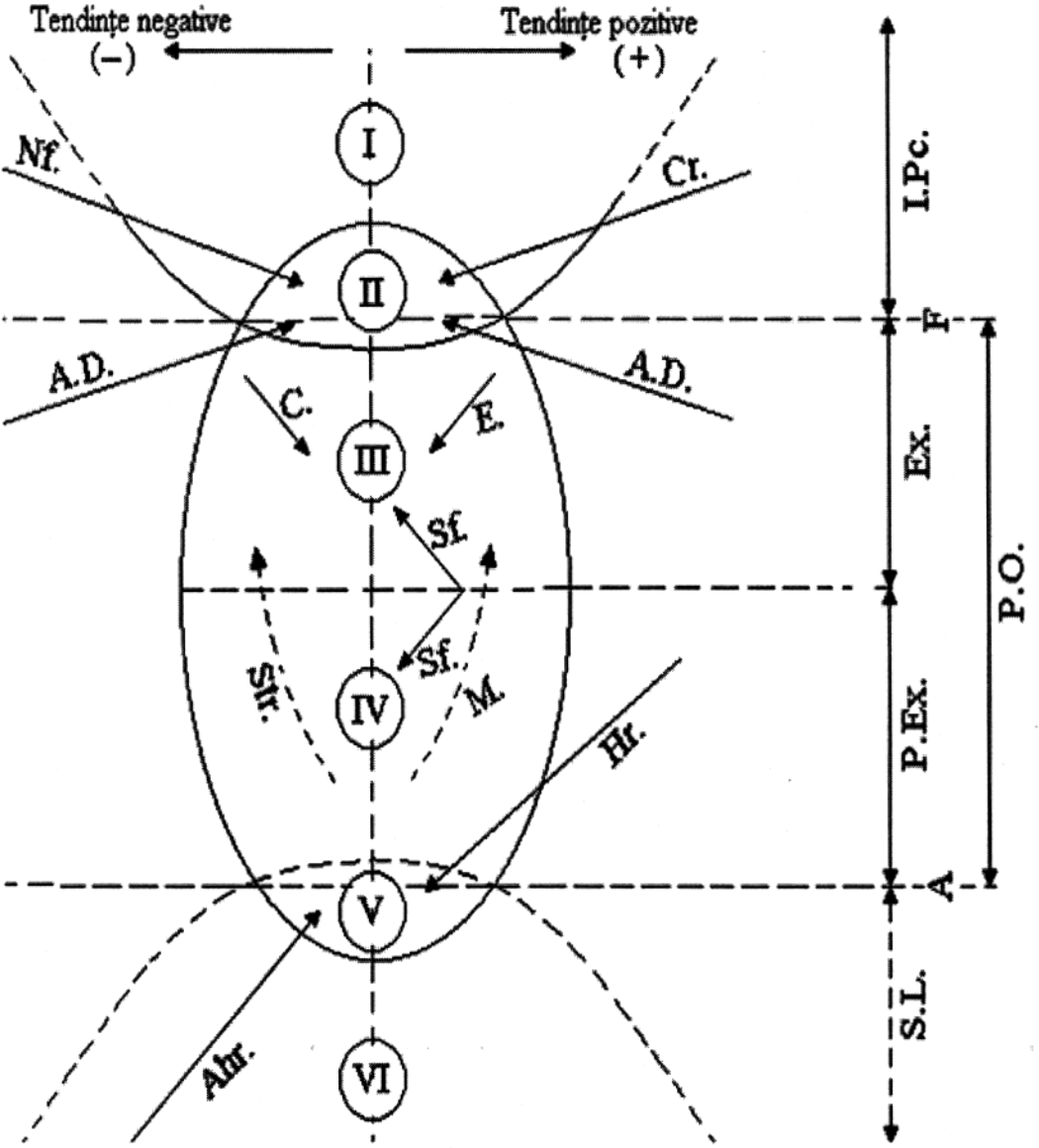


Figura 3. ***Naşterea şi vieţuirea universului; „topografia" lumilor (după orizontul mental tradiţional românesc — credinţe şi legende)***

Legenda:

$I.p_c$ – interval precosmogonic; F – Facerea (Geneza; orice facere); Ex – existența; $P.e_x$ – postexistența; A – Apocalipsa; S.l. – sfârşitul lumii; Cr – Creatorul; Ad – adjuvanți demiurgici; Nf – Nefârtatul; C – căpcăunii; E – eroii; Sf. – sfinții

I – lumea neagră; II – facerea lumii (şi a toate ce sunt); III – lumea albă („lumea cu dor"); IV – cealaltă lume („lumea fără dor"); V – Apocalipsa; VI – sfârşitul lumii (lumea de apoi, lumea blajinilor); Ahr – Anticrist (Antihârț); Str. – strigoii (moronii, vârcolacii); M. – „moşii"; P.o.– paradigma omului (omenescului)

„Topografia" lumii potrivit viziunii create în orizontul mental tradiţional românesc. Explicaţii şi detalieri

Schema pe care am redat o mai sus cu menţionarea semnificaţiei indicilor, prescurtărilor, siglelor se cuvine a fi explicitată mai pe larg, spre a putea sprijini demersurile ulterioare pentru a înţelege semnificaţiile proprii ale creaţiei în orizontul mental care susţine cultura tradiţională orală, produsele, bunurile şi valorile acesteia. Vom constata de la început că „registrele ontice", nivelurile de existenţă şi modurile lor specifice — în fapt „lumile", „tărâmurile" şi succesiunea lor — sunt mult mai complicate şi în orice caz *profund diferite* de „imaginea ştiinţifică", modernă a cosmosului, lumii, existenţei.

Să le lămurim pe rând, după notările (abrevierile, siglele) din schiţa de mai sus:

I. *Lumea neagră* este ceea ce corespunde *intervalului precosmogonic* (IPc). Este tărâmul, „registrul" preontic (proto-ontic) dacă ne îngăduim astfel de denumiri; este ceea ce se află *înainte de* Creaţie şi ceea ce se reiterează înainte de orice „facere", înainte ca o entitate anume să fie „adusă la fiinţă", înainte ca ceva să se desprindă din Increat (Eliade, 1978: 76). „Acolo" şi „atunci" trebuie înţelese în mod cu totul diferit, fiindcă lumea neagră, ca interval precosmogonic al Increatului, nu are *nici timp, nici spaţiu.* Totuşi, luând ca *memento* versul eminescian „la-nceput, când fiinţă nu era, nici nefiinţă", *lumea neagră* nu se confundă cu *nimicul* (deşi s-ar putea spune că sălăşuieşte cumva în sânul acestuia); faţă de nimic, omul mentalităţii arhaice, primitivul şi mai apoi omul mentalului tradiţional simte ceea ce vechii etnologi au desemnat prin expresia latinească „horror vacui", pe când faţă de *lumea neagră* simţirea acelor oameni este diferită: ei nu numai că nu ştiu aproape nimic despre acest tărâm, dar sunt foarte prudenţi în a fi curioşi pentru a afla şi chiar în a gândi despre ce ar putea fi acolo.

Această atitudine este cu deosebire valabilă în cazul semnţiilor cărora le este străină *ideea reîncarnărilor* (metempsihoza) ori au o slabă aderenţă la variante ale acesteia. Cu toţii (şi arhaicii şi primitivii şi oamenii culturilor tradiţionale preindustriale) au însă faţă de *lumea neagră* (în care sălăşluiesc Increatul, Puterile nenumite, Cel-fără-de-Nume) o irepresibilă *teamă plină de respect* — „postulat" şi „criteriu" pe care se întemeiază *religiozitatea originară a speciei omeneşti* (alături de alte câteva „criterii/postulate" ale religiozităţii originare, precum *cultul strămoşilor în strânsă legătură cu eshatologia arhaică, atotputernicia închisă a sacralităţii arhaice, indistincţia dintre extreme* şi corolarul ei care face ca *entităţile aparţinătoare lumii negre* ori abia desprinse din ea să fie „în două feţe", puternic antagonizate, într-o bipolaritate extremă — cele două feţe coexistând totuşi). Toate specificaţiile pe care le-am cuprins între paranteze sunt, în acelaşi timp, şi *indicii sigure* ale arhaicităţii acelor entităţi şi, în consecinţă, şi a reprezentărilor şi ideilor despre ele care se constituie şi se menţin în orizontul mental tradiţional şi în „expresiile" pe care acesta le creează în spaţiul „culturilor folclorice", în şirul căror culturi se situează cea pe care o numim *cultura tradiţională orală* din epoca noastră şi pe care cu deosebire ne propunem s-o studiem şi s-o înţelegem drept „cultura folclorică" a comunităţilor rurale preindustriale din mediul sătesc.

II. Tărâmul astfel marcat este străbătut de o linie punctată notată cu F şi care limitează spre „lumea noastră" (III), *lumea albă, lumea cu dor* intervalul precosmogonic. Prin F am notat „Facerea", *Creaţia Dintâi,* care, apoi, este „reiterată"

cu prilejul oricărei „faceri” — prin care înțelegem „ivirea” unei anume entități din *lumea neagră* a Increatului în lumea noastră, atragere şi devenire a acelei entități spre *ființare.*

Fiind prin excelență tărâmul „Facerii Dintâi”, acest „registru” din peisajul întreg al lumilor este deosebit de tensionat. În el acționează (dând „paradigma originară” a Creației) *Creatorul* (Cr.) însuşi, dar alături de El intervine şi *Nefârtatul* (Nf.), fiecare dintre ei „secondați” de *adjuvanți demiurgici* (A.D.), fiecare categorie de adjuvanți (sau de acte ajutătoare/ stânjenitoare) găsindu-se dispuşi în *stânga* („jumătatea” tendințelor negative) sau în dreapta. După cum sugerează schița figurată de noi, în actul Creației Dintâi ei toți (Creatorul, Nefârtatul, adjuvanții demiurgici) au rolul şi apariția unor „dei ex machina”, venind „de niciunde” — cu deosebirea că „protagoniştii” răsar din afara *lumii negre,* iar adjuvanții din afara *lumii noastre*,de aceea ei toți sunt entități precosmogonice (Coman, 1996: 95; Boldureanu, 2003; 191–192). Ceea ce este foarte important de subliniat este faptul că la Creația Dintâi (şi după aceea la orice „facere”, care reiterează paradigma Celei Dintâi) *au prezidat* temutele *Puteri nenumite,* „energiile necreate”, ce țin de lumea neagră ca lume a Increatului, a Celui-fără-de-Nume. (Despre acestea am vorbit mai pe larg în volumul al II lea al eseului nostru despre orizontul mental tradițional, (*Universul legendei,* Editura Universității de Vest, Timişoara, 2003, cf. Capitolului IX).

III. Tărâmul acesta îl reprezintă, cum spuneam, „lumea noastră” — *lumea albă, lumea cu dor* — adică existența propriu-zisă, din „această vreme a vieții noastre” — precum grăieşte *Sfânta Scriptură.* Lumea cu *dor* înseamnă atât lumea pătrunsă de „cel mai românesc sentiment al ființei”, dar şi, în accepția vechiului etimon latinesc, de „durere”, „suferință organică”.

Omul vine în lumea noastră prin naşterea care-l aduce din lumea neagră, a Increatului şi a temutelor Puteri. Desprinderea de această lume se face mai la urmă prin *tăierea buricului* de către „moaşa de neam” (*baba de buric*), prin *prima scaldă* (*lustratio per aquam*) care finalizează *naşterea întunecată* a pruncului; urmează *naşterea luminată* (prin săvârşirea Tainei botezului creştin) şi apoi, la sfârşitul „acestei vremi a vieții noastre” — *naşterea mântuitoare*, adică ieşirea în *Cealaltă lume* (IV), „lumea fără dor” — postexistența. Cele *trei naşteri* — care constituie un puternic argument pentru susținerea existenței acestor tărâmuri în imaginea lumii potrivit orizontului mental tradițional, aşa cum le-am numit şi cum le-am descris — au fost astfel „rostite” de unul dintre cei mai profunzi cunoscători ai spiritualității poporului „drept-măritor creştin” — „binecredinciosul popor român”: *Antim Ivireanul* (Boldureanu, 2001: 83). În „lumea noastră” *felurimile oamenilor* ca *viețuitori* ai pământului sunt totuşi puține, dacă nu socotim aceste felurimi după mulțimea *trăsăturilor individuale* (care n-au relevanță pentru „gândirea folclorică”) şi nici după restrânsele „tipologii caracterologice”, ori ale defectelor şi infirmităților. Dacă mergem însă spre *marile figurări* ale unei „antropologii folclorice”, atunci vom spune că în afară de oameni obişnuiți — *trăind pe măsura firii* — patru ar fi categoriile mari ale omenescului „excepțional” – „mai presus de fire”: *sfinții, eroii, căpcăunii* şi *strigoii.*

IV. Acest tărâm este „cealaltă vreme a vieții noastre” — „lumea de dincolo”, *lumea fără dor.* Linia ce marchează „hotarul” dintre lumea albă şi cea fără dor este una punctată, ceea ce vrea să spună că această graniță este *permisivă,* că ea poate fi străbătută şi într-un sens şi în celălalt: *viața sfinților* (Sf.) este „coextensivă”, ei putând

fi *ca prezență* și într-o lume și în cealaltă; *moșii* (care sunt „morții neamului") se întorc în „lumea viilor" pe *cale rituală* la hramuri și parastase/mese de pomenire; prin „moartea părută", un om poate ajunge în lumea de dincolo (pe care o „cunoaște" cu sufletul) și apoi păstrează legături cu „cei de dincolo" și după scurtul timp în care revine în lumea noastră; *strigoii* (Str.) sunt cei care vin din lumea cealaltă în lumea noastră prin „năvăliri peste fire" — stârnind printre cei vii *teroarea eshatologică* (cea care dă înțeles existențial terifiant fantasticului celui mai dens ce se întâlnește în folclor și în trăirile sufletești din mediul culturii tradiționale orale).

V–VI. Al V-lea și al VI-lea tărâm — simetric cu primul (I) și al doilea (II) — sunt străbătute (centrate) de linia punctată marcată cu A (Apocalipsa) și este zona cea mai violentă și mai densă în evenimente teribile a ceea ce reprezintă începutul *sfârșitului lumii* (perioadă marcată cu VI). Tot simetric cu intervalul precosmogonic (I.Pc) este legat și el prin dreapta punctată S.L. (Sfârșitul lumilor), în prelungirea nesigură a segmentelor Ex. și P.Ex. (existența și postexistența) care reprezintă durata și întinderea lumii albe și a lumii fără dor și semnifică paradigma omului (omenescului) notată în schița noastră cu P.O.

La sfârșitul lumii (tuturor lumilor – VI), care prilejuiește *Apocalipsa,* se confruntă două mari forțe: *Hristos* (Hr.) la a doua și înfricoșătoarea venire și *Antihrist* (Ahr.) pe care poporul — prin „etimologie populară" — îl numește *Antihârs* sau chiar *Antihârț.* Și acești „actanți principali" (protagoniști) venind *din dreapta* (tendințele pozitive) și *din stânga* (cele negative) sunt ajutați de Sf. Ilie, Sf. Mina, Sf. Petru etc., respectiv de oștile spurcate ale jidovilor, de Iuda, de Scaraoțchi – etimologie populară pentru Iscariot(eanu). Pământul va fi ars până la nouă stânjeni adâncime, apoi inundat de apele nesfârșite, pentru ca, după Judecata de Apoi, eventual, Dumnezeu să aducă pe pământul curățat de toate păcatele lumii, pe *blajini,* pentru a se face un nou început.

Credințele și legendele privind lumile și îndeosebi cele despre Apocalipsă și sfârșitul lumii le am prezentat pe larg în cartea noastră intitulată *Universul legendei* (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003), în capitolul X — paragrafele despre sfârșitul lumii. Tot acolo arătam că în întregul nostru „creștinism folclorizat" partea despre Apocalipsă și sfârșitul lumii („eshatologia folclorică") este cea mai fidelă, cea mai „aservită" tradiției creștine propriu zise. (Boldureanu, 2003/a: 35–41).

2. DATINILE ȘI OBICEIURILE — INSTITUȚII TRADIȚIONALE ÎN MEDIUL COMUNITAR RURAL

2.1. Definirea, clasificarea, structura și funcțiile obiceiurilor. Datinile și obiceiurile — „contexte" ale folclorului

Pornind de la „suprapunerea aproape completă în românește a sferelor de înțeles a doi termeni: *obicei* și *datină* (s. a.)" (Hedeșan, 2005: 11) sesizată de Ernest Bernea în *Introducere teoretică în studiul obiceiurilor* („Revista de Etnografie și Folclor" 5/1968), autoarea, urmându-l pe Bernea, remarcă deosebirea esențială (după un *criteriu funcțional*) dintre *datină*, care, complementar, reprezintă o tradiție *dată*, practic obiceiul fiind o datină *in actu*, adică o datină (pusă) în acțiune, făcută să fie activă. Din contribuția esențială a lui Bernea, autoarea reține și trăsăturile obiceiurilor de a *ordona lucrurile* în desfășurarea lor, de a *manifesta un potențial de viață* îndreptat (proiectat) în

viitor, pe drumul de la posibil la real — pe baza acestor trăsături, Otilia Hedeşan evidenţiază *marca de identitate* pe care o poartă obiceiul asupra individului şi comunităţii, căreia, potrivit definiţiei de dicţionar, îi relevă definitoria trăsătură a funcţiei comunitare prin care „obiceiul este expresia cea mai limpede a unităţilor de semnificat *periodicitatea* unui comportament (individual sau colectiv) şi *instituire/acceptare comunitară* a acestuia" (s. a.) (*ibid.*).

Tot în scopul unei definiri operaţionale a acestei categorii a folclorului, autoarea notează contribuţia lui Mihai Pop (*Obiceiuri tradiţionale româneşti*) conform căruia obiceiurile *sunt mărci plasate între secvenţele succesive ale vieţii cotidiene, dincolo de cotidian, pentru a-i sublinia diferitele etape, pentru a-i da ritmul necesar unei trăiri în dinamism propriu,* precum şi contribuţia lui Vasile Tudor Creţu (*Existenţa ca întemeiere*, Editura Facla, Timişoara, 1988), de unde autoarea reţine structurarea unor *secvenţe* prin care obiceiul pune în mişcare (fapt deosebit de important pentru noi în edificarea teoretică a conceptului de obicei):

— *Paradigmele mentale*, oferite de mentalitatea tradiţională, în consens cu aceasta [în orizontul mental tradiţional — n. n.] şi cu viziunea ei asupra rosturilor lumii şi ale vieţii.

— *Prototipia mitică*, conform căreia obiceiurile reiterează de regulă acţiunile, comportamentul unor personaje exemplare, aparţinătoare mitologiei autohtone. În contul prototipiei mitice noi adăugăm şi prelungirea legendară a acesteia, astfel încât putem vorbi de *o prototipie mitico – legendară* care modelează prin esenţializare evenimentele şi „personajele" din ordinea cotidianului, estompând „istoria" şi „tipologizând-o" prin asocierea la paradigma respectivă.

— *Actanţialitatea rituală* — gestualitatea, acţiunile individuale sau grupale în cursul cărora — prin repetare rituală — se pun în mişcare, se reînvie *in actu*, evenimentele exemplare şi faptele personajelor mitice. Noi aducem precizarea că această *actanţialitate* implicată în structura şi funcţionarea obiceiurilor tradiţionale este marcată nu atât de *ritualitate* care (aparţinând substratului arhaic, fiind doar un „protoconcept"al gândirii folclorice) ar „sufoca" prin rigoare obiceiul ca manifestare a culturii tradiţionale orale — aşa încât *actanţialitatea* la acest nivel implică mai degrabă forme ale *degradé*-ului perpetuării şi manifestării respectivului protoconcept în spaţiul „culturii de tip folcloric" al vremurilor moderne, al „vremii noastre". Oricum, cercetătoarea timişoreană reţine şi afirmă că „cercetarea obiceiurilor contemporane se află adeseori în impasul de a nu putea descoperi dincolo de o anumită actanţialitate îndătinată mitul care o motivează" (Hedeşan, 2005: 15).

Clasificarea obiceiurilor. În scop preponderent didactic, în lucrarea noastră din 2003 am propus o *clasificare generală a obiceiurilor tradiţionale* (care, conform definiţiei analitic-explicative, să cuprindă toate elementele câmpului de clasificat, aşa cum ele există în realitatea empirică): I. *Obiceiurile calendaristice*; II. *Obiceiurile vieţii de familie*; III. *Obiceiurile ocazionale.* Astfel, în ceea ce priveşte primele două clase, denumirile sunt cele „tradiţionale", „îndătinate" în folcloristică; acestora le-am adăugat *o nouă clasă* (cea a *obiceiurilor ocazionale*) în primul rând pentru că în acest mod *obiceiurile pot fi definite în integralitatea lor, ca instituţii tradiţionale,* şi tot *în integralitatea lor* ele pot fi descrise şi analizate — aşa cum au fost şi cum sunt (în măsura în care se mai păstrează) — în realitatea proprie şi specifică a culturii tradiţionale orale: „*contexte"* ale „textelor folclorice" (motiv pentru care, îndelungată vreme, în istoria folcloristicii s-a vorbit amplu şi detaliat despre „folclorul obiceiurilor",

ba chiar despre „poezia obiceiurilor”). Mai adăugăm, de pildă, că vajnica şi prodigioasa *instituţie tradiţională* pe care o numim *descântatul* (deşi se produce în timp, pentru că altfel nici n-ar avea cum!) nu „se leagă” exclusiv nici de anumite sărbători (cu dată fixă, cu dată mobilă, fără dată fixă… fără dată mobilă), nici de anumite vârste (ale actantului sau pacientului) şi nici exclusiv de ocupaţiile tradiţionale (decât dacă acceptăm, la limită, „ocupaţia” de descântător — dar şi atunci, doar dacă această „ocupaţie” ar pretinde existenţa permanentă a „ocupaţiei” *individualizate* de „pacient”, altfel spus, în acest caz, de „bolnav”).

Aşadar, menţinem ideea acestei a treia clasă de obiceiuri — *obiceiurile ocazionale* — pentru că prin „instituţia tradiţională a descântecului”, de pildă, obiceiurile de acest tip ocupă o parte însemnată a genului ritual; de asemenea, obiceiurile „fără dată fixă” (vezi mai jos), dar care nu sunt încadrabile nici exclusiv la cele „cu dată mobilă”, precum Paparudele, Caloianul, cămaşa ciumei şi altele îşi pot găsi locul în categoria obiceiurilor ocazionale.

În aceeaşi ordine de idei — cea a menţinerii acestei a treia categorie — menţionăm faptul că aceste obiceiuri *sunt ocazionate* de circumstanţe majore, semnificative, greu solubile sau insolubile *altfel* (adică fără „intervenţia” practicării lor), precum cele de „magie tare” (combaterea înstrigoirii, practicile contraceptive, cămaşa ciumii, practici „de legat” sau „de mărit”) care apar intempestiv ori fortuit în viaţa individului sau a comunităţii tradiţionale. Prin urmare aceste practici, obiceiuri, datini *sunt căşunate* (apelând la funcţia aici revelatoare a acestei etimologii dragi profesorului I. G. Tohăneanu), altfel spus, evenimente, fapte, momente existenţiale *le căşunează (ocazionează) oamenilor* şi mediului tradiţional rural practicarea lor. Mai mult, în „degradarea populară” actuală, crâmpeie, fragmente destructurate şi „dezaxate” din obiceiurile de acest tip apar „ad hoc” în medii periferice semiurbane sau suburbane.

La o rapidă trecere în revistă, având în vedere un eşantion ce reprezintă principalele obiceiuri româneşti, Otilia Hedeşan reţine următoarele clase:

OBICEIURI CALENDARISTICE

Cu dată fixă — ciclul festiv de iarnă (24 decembrie–7 ianuarie), Babele (1–9 martie), Moşii (9 martie), Sângiorz (23 aprilie), Sîmedru (26 octombrie), Sânandrei (30 noiembrie) etc.

Cu dată mobilă — Săptămâna nebunilor, Sântoader, Ciclul pascal. Ispas, Rusalii.

Fără dată fixă — Caloianul, Paparudele.

OBICEIURI ALE VIEŢII DE FAMILIE

— ceremoniile naşterii;
— botezul;
— nunta;
— înmormântarea;
— pomenile postfunerare.

OBICEIURI LEGATE DE OCUPAŢIILE TRADIŢIONALE

— Sântoaderul;
— Miezul Păresimilor;
— Joimăriţa;
— Sâmbra oilor;
— Cununa de grâu etc. (Hedeşan, 2005: 19–20).

Funcţiile obiceiurilor. Pe baza definirii, evidenţierii caracteristicilor, clasificării lor, obiceiurile tradiţionale îndeplinesc *tipuri de funcţii* care pune în lumină şi mai bine *rolul de instituţie a vieţii tradiţionale* pe care obiceiurile îl au. Autoarea citată mai sus reţine următoarele tipuri de funcţii: *sociale, economice, sacrale, ceremoniale, artistice*; ele sunt virtuale în cazul mai tuturor obiceiurilor, dar în funcţie de contextualizare, unele devin dominante, altele rămân subiacente, ierarhiile se schimbă. Ca urmare, se poate spune că obiceiurile se caracterizează, în ceea ce priveşte funcţiile, prin *polivalenţă* şi *ambiguitate*.

Structura obiceiului. Un plus de clarificare în ceea ce priveşte *funcţionalitatea, rolul* şi chiar *semnificaţiile* acestei foarte importante categorii a culturii tradiţionale orale care sunt obiceiurile se obţine prin examinarea *structurii* lor. Pentru a ilustra structura (de principiu), am ales spre exemplificare obiceiul numit *Jocul căluşarilor* sau simplu *Căluşarii* (*Căluşerii, Călucerii*). O prezentare succintă a clasificării tripartite a obiceiurilor se află în cartea noastră (Boldureanu, 2003/a: 85–89), iar bibliografia românească clasică, de referinţă, cuprinde marile opere ale lui *Simion Florea Marian* (Marian, 1995, I, II, III; Marian, 2001, I, III), *Tudor Pamfile* (Pamfile, 1997), *Elena Niculiţă-Voronca* (Voronca, 1998, I, II), I. *Aurel Candrea* (Candrea, 1999), opere care sugerează şi susţin o atare clasificare tripartită.

2.2. *Jocul căluşarilor*; exemplificare, analiză

Etimologia cuvântului a fost desluşită de italianul Alessandro Parisotti (1882) după capul mic de cal sculptat pus într-un „mâner" (Bîrlea, 1982: 41).

a) După *criteriul cronologic*, timpul în care se performează obiceiul este unul solstiţiar (al solstiţiului de vară), fapt ce face ca el să fie clasificat în rândul *obiceiurilor calendaristice* („de peste an"), precum am schiţat deja schema propusă pentru clasificarea obiceiurilor.

b) *Componenta folclorică* este exemplară prin sincretismul său: *latura (aspectul) verbal* este succint reducându se la *scurte strigături* (uneori doar interjecţii), dar mai ales la *comenzi* ale vătafului – prin care *se numără* figurile de dans şi succesiunea lor (figuri pe care vătaful le exemplifică, iar ceilalţi caută să-i imite virtuozitatea). Ca urmare *aspectul muzical* şi mai ales cel *coregrafic* devin predominante. Toate aceste trei componente sunt întărite suprasegmental prin *interjecţii, fluierături, alternanţe ritmice, mişcări spectaculare, etalarea virtuozităţii coregrafice.*

c) *Fondul ideatic* este puternic marcat şi el de elemente magico-simbolice ce ţin de ritualitatea arhaică:

- *forma circulară* a dispunerii dansatorilor avându-l în centru pe vătaf, ceea ce indică un obicei solstiţiar, iar dansul în cerc reprezintă el însuşi soarele (este, aşadar, un „simbol solar");
- *gestica şi mişcările* sunt deosebit de tensionate (semn al „expresivităţii" ritual–arhaice).

Trebuie să subliniem că *mişcarea circulară* a dansatorilor se face şi într-un sens şi în *sens contrar* (ceea ce vrea să însemne „facerea", „desfacerea", „refacerea" crugului soarelui, iar din punct de vedere magic-ritual ştim că *refacerea* înseamnă şi *potenţare,* adică întărire a puterii soarelui).

d) *„Arsenalul" operator şi recuzita magică. Scopul obiceiului*

Eficiența performării *jocului căluşarilor* este asigurată şi sporită de virtuozitatea executării mişcărilor de către vătaf, de calitatea şi fidelitatea *imitării* de către ceilalți dansatori a figurilor comandate de vătaf, de amploarea şi *hotărârea* executării, de „știința numărării" figurilor şi a respectării tuturor detaliilor scenariului ritual şi a folosirii *recuzitei* (toiagul vătafului, căruia în anumite momente i se dă o întrebuințare hieratică, de fixitate împietrită a vătafului, agitarea exuberantă a toiegelor celorlalți dansatori şi a zurgălăilor, „pintenilor" pe care aceştia şi-i ataşează la obiele şi opinci, împreună cu o mulțime de ciucuri confecționați din fire de lână colorată). Forma de „exces spectacular" este, fără îndoială, mai recentă, până pe la jumătatea secolului al XX lea fiind încă atestate în sudul țării variante arhaice de joc al „căluşilor" (îmbrăcăminte mult simplificată, redusă la câte un cămeşoi, un fes, un brâu pentru fiecare dansator, un taraf format din 2–3 lăutari, dominând linia melodică, firavă, simplă, rudimentară, primitivă. Cu toate acestea, mai ales în variantele interpretative vădit spectaculare (*Căluşul*), acest dans folcloric marcat de „elemente cultice" şi care axializează obiceiul descris (datina) rămâne emblematic pentru folclorul românesc şi pentru întreaga noastră cultură tradițională orală, drept care Ovidiu Bîrlea, „folcloristul complet", îi consacră mai bine de 30 de pagini în cartea intitulată *Eseu despre dansul popular românesc* (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 35–65). La acestea adăugăm micul mâner sculptat înfățişând un *cap de cal,* calul fiind deținătorul unor mari şi misterioase puteri germinative originare.

Scopul obiceiului (finalitatea lui rituală/ceremonială optimizantă). Evocând ampla tratare în eseul citat, noi vom alege un singur aspect ilustrativ pentru această finalitate: *vindecarea magică a celor bântuiți,* loviți, schimonosiți, pociți de Iele (în descinderea lor nebunească în lumea noastră, cu acelaşi prilej solstițiar de vară, la Sânziene — sărbătoarea cunoscută în popor şi ca „Sfântul Ion de Vară").

Esența operației de vindecare (ce constituie nucleul magico-ritual) al acestei secvențe şi funcții a obiceiului poate fi astfel descrisă: cel bântuit este adus şi culcat cu fața la pământ în interiorul cercului format de căluşari şi „mişcat" şi într-un sens şi în sens invers prin dansul ritual; după ce „se încarcă" astfel de *o putere ce ține de începuturi* (de facerea, desfacerea şi refacerea crugului soarelui — al luminii), dansatorii îl calcă, fiecare, ritmic pe şale (din cap până n picioare), îl ating cu bâtele, iar vătaful cu toiagul. Să reamintim *caracterul solar şi solstițiar* (de vară) al căluşarilor/căluşului; sublinierea acestui caracter, ca şi facerea, desfacerea şi refacerea crugului soarelui (a vremii, a lumii) sunt importante pentru mecanismul arhaic (magic, de tip şamanic) al însănătoşirii: cel bântuit de duhurile cele rele ale Ielelor este *însănătoşit,* (înnoit, renăscut) *odată cu lumea* (crugul vremii), înnoită şi ea prin apel la Puterile cele dintru Început (ale Celui-fără-de-Nume). Sublinierea *caracterului solstițiar* mai are un rost pe baza căruia, prin *similitudine simetrică*, înțelegem mai bine mecanismul şi logica vindecării magice. Pornim de la faptul că, *similar* (dacă nu, esențialmente, *identic!*), cel bântuit mai poate fi vindecat prin „jocul ursului" în cursul căruia, tot aşezat cu fața în jos, bolnavul este *călcat ritmic* (iar dacă ursul îl şi „udă", vindecarea este cu atât mai eficientă!) de către animalul dresat şi purtat altădată de țiganii ursari prin satele noastre pe la anumite sărbători, iarmaroace ori cu alte ocazii. După cum am spus, reluând o caracteristică de magie şi simbolism arhaic semnalată încă la sfârşitul secolului al XIX lea de bănățeanul Simeon Mangiuca (1831–1890), ursul este un „animal făcător de timp", ceea ce înseamnă că, la apropierea iernii, el cade în hibernare, fapt ce echivalează cu o retragere *ad inferos,* iar prin resurecția din această formă a morții, el înnoieşte crugul vremii, adică lumea cu toate ale ei.

Principiul magic arhaic *similia similibus (curantur)* acționează, în cazul *jocului călușarilor,* de două ori: o dată *imitând soarele* (printr-o „imagine" dinamică = cercul pus în mișcare), călușarii „resuscitează", întăresc soarele care trece pragul (hotarul) solstițiar; în al doilea rând, *puterea* prin care Ielele au provocat boala („bântuiala") este combătută („dreasă", „remediată") printr-o putere *similară* – puterea originară regeneratoare. În cazul vindecării bântuielii prin *călcătura ursului* acționează numai această a doua variantă a principiului magic. (Magia prin similitudine este întărită și printr-o altă modalitate: *magia „contagioasă"* — prin contact, prin atingere).

Făcând lectura călușului ca „text" complex, Mihai Pop desluşeşte şapte secvențe ce se întind cuprinzând „cele 24 de zile dintre Srodul Rusaliilor şi Rusalii"; secvența a cincea este denumită de autor „eventual rit de recuperare a celor *luați de căluș,* așa-zisa *vindecare*", despre care arată, între altele, că „ceata de căluș nu acționa când era chemată decât după ce *diagnosticase ritual* cazul şi era sigură de intervenția pocitoare a ielelor. Ea intervenea, deci, nu pentru a vindeca întâmplător pe oricine şi de orice boală. Ea nu vindeca decât pe cel ce a călcat interdicția şi a fost pocit de iele. Intervine pentru a-l recupera şi a restabili echilibrul balansat de acțiunea răufăcătoare a ielelor" (Pop, 1998, II: 271).

În al doilea rând, obiceiul acesta (în ambele variante, jocul călușarilor/ călcătura ursului), interpretat sub aspectul particular al vindecării de bântuieli aduce conjugarea în plan magico–simbolic arhaic a *elementelor uranice* (cereşti, solare) cu cele de factură *chtoniană* (ursul), ceea ce în plan existențial dă „paradigma" ocupațiilor definitorii pentru viețuirea istorică a poporului român: *păstoritul* şi *agricultura* dimpreună cu mitologiile aferente, precum arată Vasile Tudor Crețu (Crețu, 1986: 45).

Desigur, nu toate obiceiurile sunt de o asemenea mare dezvoltare şi amploare. Sub forme mai restrânse (pentru care, de regulă, oamenii satelor foloseau termenul de *datină*), ele umplu atât calendarul „poporal", cât şi viața omului. De pildă, Simeon Mangiuca a consemnat, în cele două „călidare" (pe 1882 şi 1883) peste *400 de datini* legate de credințele şi rânduielile de peste an, pe care le am transcris în cartea noastră despre cultura bănățeană (Boldureanu, 1994: 195–215; Boldureanu, 2003: 79–82).

TEMA A IV-A

1. DINAMICA CREAȚIEI ÎN FOLCLOR. RAPORTUL TRADIȚIE–INOVAȚIE; REPERTORIUL ŞI VARIANTELE

1.1. Tradiție–modernizare *versus* tradiție–inovație

Trebuie să spunem de la început aici că „dinamica creației folclorice" — pentru că întreaga cultură tradițională orală, având caracter de „sistem deschis" (V. T. Crețu), este vie şi productivă, iar nu osificată, „relictuală", „arheologică", „muzeală" etc. — presupune, aşadar, mobilitate, *înnoire*, „inovație" (în limitele *tradiționalității*, însă, adică *schimbări înnoitoare* admise, suportate, *omologate* şi *autentificate* de tradiție), dar niciodată „autenticul interpret–creator" din sfera culturii tradiționale nu este preocupat, nu este adeptul *modernizării* culturii în care se află sau creației din interiorul acesteia; el, ca şi oamenii mediului tradițional,este instinctiv convins că „modernizarea" înseamnă părăsirea şi destructurarea acestui tip de cultură, de unde şi rezistența şi potrivnicia nu la *schimbare, înnoire* între limitele tradiției ci la „modernizare", la „noul, succesul cu orice preț": cu prețul părăsirii tradiției.

De aceea vom spune îndată că *tradiționalitatea* (alături de *oralitate* şi caracter *formalizat/formalizare*) este o *trăsătură cardinală* a folclorului, încât aceste trei trăsături au importanță maximă, *fiind generale atât pentru folclor, cât şi pentru întreaga cultură tradițională orală*. Ca urmare, prin nuanțarea pe care ne-o permite sinonimia parțială în limba română *inovație–înnoire–modernizare*, afirmăm că în spațiul culturii tradiționale orale perechea *înnoire–inovație* se află în opoziție pertinentă cu termenul de *modernizare*, în ciuda faptului că în antropologia culturii şi în sociologia comunităților rurale din ultimele două – trei decenii, cercetările întreprinse permit decelarea unui proces denumit „dialectica tradiție/modernitate" (Géraud, 2001: 57–59).

Antropologi, sociologi, etnologi de renume precum Claude Lévi-Strauss (anii '60), G. Baladier (deceniul următor), J. F. B. Bayart (1989), J.-P. Warnier (1993) ocazionează câteva teze reținute în lucrarea menționată mai sus, la care subscriem (adăugând propriile noastre argumente şi explicații):

a. Tradiția intervine în modelarea prezentului, contribuind la realizarea de noi combinații sociale şi culturale. („Modelarea prezentului" — în sensul „asimilării moderne" în cultura şi civilizația rurală a unor *instrumente, tehnici, obiecte*, precum clarinet, saxofon, trompetă, acordeon, mai nou chitara, chiar orga electronică în interpretarea folclorului muzical, ori plăcile de faianță în placarea cu „motive populare" a fațadelor caselor din mediul rural).

b. Raportul dintre tradiție şi modernitate nu este (neapărat exclusiv adăugăm noi) dihotomic, ci dialectic. (Dacă e *dialectic*, atunci acest raport se referă la aspecte contradictorii, tensionate, astfel încât întregul raport se pune în termenii esențiali de *continuitate* şi *discontinuitate*; cu referire propriu-zisă la *cultura tradițională*, acești termeni, precum vom arăta mai jos, se referă la *raportul tradiție–inovație* şi nu la un raport cvasi-inexistent: tradiție–modernitate, raport care, dacă ar exista *înăuntrul culturii tradiționale* ar scoate creațiile, fenomenele şi procese bazate pe el *în afara culturii tradiționale* propriu-zise, proiectându-le în cultura populară, iar dacă pierd sprijinul, susținerea şi temelia tradițională — atunci respectivele fapte şi produse ajung în ceea ce am numit „zona E" a culturii populare).

c. Acest raport dialectic (tradiție–modernitate) permite studierea schimbării sociale în termeni de ruptură şi continuitate. (Aserțiunea aceasta este adevărată, doar că „schimbarea socială" se petrece la frontiera spațiului culturii tradiționale — aşa încât, în virtutea „rupturii", schimbările de acest fel sunt centrifuge față de nucleul de tradiționalitate al culturii de tip folcloric proiectând atare fenomene şi entități în afara respectivei culturi tradiționale, adică *modificând* cadrul social al culturii, mutație socială ce, prin *feed-back*, modifică la rândul ei cultura. Aşa stând lucrurile, raportul tradiție–modernitate este *dialectic* la nivelul întregii culturi şi civilizații şi se referă la „sincronia sistemelor integrate" — *cultura în sincronie* — şi nu la interioritatea şi intrinsecitatea *culturii tradiționale orale*, unde continuitatea o reprezintă *tradiționalitatea* proprie, specifică acestei culturi, şi nu „tradiția" în general, iar discontinuitatea o reprezintă *înnoirea/inovația* raportată şi omologată de *continuitatea* „tradiției specifice" culturilor folclorice.

Această continuitate intră aşadar în „raport dialectic" cu *inovația* (şi nu cu modernizarea).

1.2. Raportul tradiție–inovație şi mecanismul lui. Repertoriul şi variantele

Tradiție şi tradiționalitate. Pentru a scoate termenul „tradiție" de sub înțelesul pe care îl avea în istoria folcloristicii româneşti (când, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi la începutul celui următor, *tradiție* era sinonimă mai ales cu „legendă" dar şi cu „datină", „eres"), trebuie să-l punem în legătură cu *tradiționalitatea*, termen de specialitate care, în accepția actuală pe care urmărim să i-o dăm, desemnează *o trăsătură cardinală* a folclorului (trăsătură de ordin de importanță mai mare decât cele „specifice folclorului" — caracterul *anonim, colectiv/comunitar, sincretic*), întrucât *tradiționalitatea*, alături de *oralitate* şi *formalizare*, caracterizează definitoriu nu doar folclorul, ci *întreaga* cultură din care folclorul face parte. După această relaționare şi *în temeiul ei*, „tradiția" reprezintă:

— *continuitatea* producției folclorice şi a totalității faptelor culturii din care folclorul face parte;

— „etalonul" autenticității produselor şi faptelor în interiorul acestei culturi;

— în sfârşit, „tradiția" (tradiționalitatea) reprezintă „forța motrice" care amorsează creativitatea în folclor şi în cultura tradițională orală.

Diagrama proceselor creative în folclor. Am arătat deja că „tradiția" (derivând din tradiționalitate) se corelează nu cu *modernitatea* (deloc căutată, ba chiar dezavuată înlăuntrul culturii tradiționale orale şi în mediul socio-uman al acesteia, *folk society*), ci cu *înnoirea*, cu „inovația", acest lucru pentru că atât folclorul, cât şi cultura căreia i se integrează nu sunt şi nu au fost niciodată nişte entități imuabile, osificate, mortificate. Dar înnoirea, „inovația", permisă este doar aceea şi doar atâta cât se supune „etalonului" tradiției, şi rămâne în puterea tradiției, fără a o afronta.

Vom schița mai jos *diagrama raportului tradiție–inovație în folclor* (Figura 4).

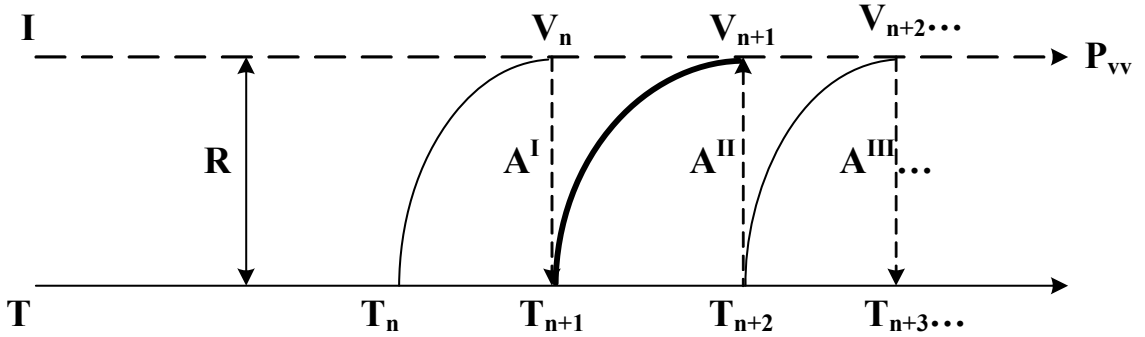


Figura 4. ***Diagrama raportului tradiție–inovație în folclor***

Legenda

T – tradiția/tradiționalitatea; I – inovația; IP_{vv} – plafonul variantelor virtuale; R – repertoriul; T_n, T_{n+1}, T_{n+2}, T_{n+3} … – puncte de generare a variantelor; V_n, V_{n+1}, V_{n+2}, V_{n+3} … – variante generate; A^I A^{II}, A^{III} … – autentificarea variantei corespunzătoare

Explicații

(1) T este dreapta *continuă* ce reprezintă tradiția, dar (coincidență!), reprezentând *continuitatea în timp*, dreapta respectivă semnifică *timpul însuşi*. Ca urmare T_n este un moment întâmplător ales (în care începe plămădirea variantei V_n) putând fi imaginate o mulțime nedeterminată de astfel de momente pe axa T la stânga momentului T_n, adică în trecut: T_{n-1}, T_{n-2}, T_{n-3}… Situația se prezintă simetric şi la dreapta lui T_n, adică în viitor. Simetria „trecut–viitor" arată că *şirul variantelor este fără început şi fără sfârşit determinabile;* de aici două consecințe: a) irelevantă, inutilitatea şi chiar imposibilitatea determinării „variantei princeps", „variantei originare" („variantei *autentice*", cum uneori greşit este denumită — vezi mai jos accepția *autenticului* în folclor); b) după această dinamică este imposibil de conceput *sfârşitul şirului variantelor în viitor*, ceea ce înseamnă că variantele se modifică printr-un proces de continuă generare, care (cel puțin teoretic) nu se termină niciodată. („Folclorul *nu* moare" în *interiorul* culturii tradiționale orale).

(2) Pe axa IP_{vv} — unde I reprezintă inovația dar şi *discontinuitatea* (linie punctată) — se constituie *plafonul variantelor virtuale* (notate V_{n+1} …). Fiecare variantă trebuie să îndeplinească anumite condiții:

- să răspundă unei necesități reale de comunicare (expresiv– estetică în cazul produselor folclorice, pe care interpretul–creator să o intuiască (să „o simtă") şi să-i răspundă prin varianta ce o va livra percepției *directe* a receptorului (publicul său, întotdeauna *prezent nemijlocit* în actul de creație din mediul tradițional rural);
- să nu depăşească plafonul IP_{vv}, pentru că atunci varianta „se avântă" într-un teritoriu străin (dinafara spațiului în care produsul poate fi perceput potrivit competenței receptorului), varianta ratându-se prin aceea că poate deveni orice altceva decât „produs folcloric" (inclusiv produs kitsch, adică nimic);

- să se ridice cât mai aproape de plafonul variantelor virtuale (IP_{vv}); dacă varianta generată nu dobândeşte — prin talentul şi forţa creatoare a interpretului — suficientă înălţime, atunci varianta respectivă „avortează", neputând fi „omologată", *autentificată*, prin raportarea şi proiectarea ei pe axa tradiţiei (prin segmentele curbe, tensionate A^{I}, A^{II}, A^{III}…) care înseamnă definirea variantei autentificate pe spaţiul R.

(3) *Spaţiul R* — delimitat de cele două drepte T şi I (IP_{vv}) — este „spaţiul de competenţă" care uneşte şi solidarizează interpretul – creator cu publicul său; este *spaţiul comunicării culturale* specifice şi *proprii* fiecărei zone etnofolclorice (alcătuită din comunităţi tradiţionale mici şi înrudite, *folk society*, caracterizate comunitar sau supracomunitar de acelaşi ethos folcloric). *Spaţiul R este definit în folcloristică şi ştiinţele etnologice drept repertoriu*. Aşadar REPERTORIUL are, în cultura tradiţională orală, un cu totul alt înţeles decât în celelalte tipuri de cultură, unde — ca şi în limbajul comun — repertoriul înseamnă, mai întâi de toate, *suma sau totalitatea pieselor* de care dispune, în scopul interpretării/performării (în mod individual) o anumită persoană (mai mult sau mai puţin profesionalizată).

De aceea în spaţiul culturii tradiţionale orale, un interpret–creator care, prin originile sale, aparţine altei zone etnofolclorice este aproape întotdeauna „simţit" (şi cel mai adesea întâmpinat cu rezerve) atunci când se aventurează într-un „spaţiu repertorial" diferit de al său şi care nu-l poate lega şi solidariza cu un receptor (public spectator) diferit. Excepţiile în această privinţă sunt rarisime — individualizând mari interpreţi–creatori „ultraprofesionalizaţi" — cel mai ilustru exemplu fiind *Gheorghe Zamfir* (în spaţiul folclorului muzical bănăţean).

(4) Referindu-se la dinamica proliferării variantelor, Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu arată că acestea sunt „actualizări succesive [ale unui „model", „prototip" — care, însă, nu există niciodată *ca atare*, ci numai prin şirul nesfârşit al respectivelor variante — n. n.], dominate în egală măsură de caracteristicile lui, dar şi de cerinţele psiho-sociale ale colectivităţii [comunităţii tradiţionale, *folk society* — n. n.] care le integrează" (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 8). Aceiaşi autori se referă la faptul că *în momentul actualizării, performerul (interpretul–creator) este dominat de tendinţe contradictorii* precum *restabilirea* (şi reabilitarea) *tipului* (căruia produsul ce va fi performat îi aparţine; *redare* (interpretare creativă, performare) *cât mai desăvârşită*; *adaptare funcţională* cât mai bună; *atracţie şi afinitate* a elementelor, motivelor, substructurilor (ce compun, precum am arătat mai sus, *spaţiul repertorial* care uneşte şi solidarizează interpretul şi publicul său, *repertoriul,* ca spaţiu al unei comunicări culturale specifice acestui tip de creaţie).

(5) Interpretul–creator parcurge *trei etape* în actul performării: a) prelucrarea materialului tradiţional precedent; b) căutări pentru adaptarea (pentru solidarizarea repertorială) a *noii* variante ce va fi creată; c) etapa inovativă propriu-zisă în care „unele inovaţii rămân, se stabilizează, altele sunt efemere ca şi variantele concrete în care apar" (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 83).

Deşi în diagramă dreptele T şi I sunt paralele, observăm că:

- realizarea variantelor, în succesiunea lor, sunt *consecinţe* ale (consecutive) momentelor generatoare ce se află pe axa T, ceea ce arată că tradiţia/tradiţionalitatea amorsează momentul generator — deci are rol de forţă motrice;

- pe de altă parte, în succesiunea *variantelor reuşite* (omologate ca fiind *autentice* prin proiectarea lor pe T prin A^{I}, A^{II}, A^{III} etc.) *plafonul variantelor virtuale* (P_{vv}) este supus unei presiuni „de jos în sus", care se menține *numai dacă şi doar în măsura în care variantele succesiv performate sunt omologate de tradiție*; într-o atare situație plafonul variantelor virtuale se îndepărtează de dreapta T, spațiul repertorial se dilată, se rarefiază, iar variantele devin tot mai „inovate–inovatoare", tot mai „perfecționate" (dar tot mai îndepărtate de tradiție!).

2. TRĂSĂTURILE CARDINALE ALE CULTURII FOLCLORICE: TRADIȚIONALITATEA, ORALITATEA, CARACTERUL FORMALIZAT. ALTE CARACTERISTICI ALE FOLCLORULUI

Am arătat deja că *tradiționalitatea, oralitatea* şi *formalizarea* pot fi desemnate ca *trăsături cardinale* întrucât ele caracterizează plenar şi integrator cultura tradițională orală şi folclorul. Într-o asemenea situație cele trei trăsături sunt în strânsă legătură. Astfel *repertoriul* este determinat, definit şi susținut de tradiționalitate; tot ce se *creează*, se *transmite*, *se păstrează* într-un spațiu repertorial ca autentic, propriu, specific este marcat integral de *oralitate*. Dar întregul *conținut repertorial* al unui spațiu etnofolcloric şi al ethosului său este un *ansamblu dinamic* complex şi vast de *mărci identitare* care se înfăptuiesc prin *structuri formale* diverse (de la cele mai restrânse niveluri până la cele care cuprind arii întinse de creație din cultura tradițională orală). Aceste „prefabricate" asigură *caracterul formalizat* detectabil în toate zonele culturii tradiționale orale, adică şi în *folclor* şi în *artele folclorice* şi în *civilizația tradițională*.

Tradiționalitatea am tratat-o în subcapitolul anterior (1.2. — vezi *supra*). Abordată pe larg acolo — tradiție/tradiționalitate, raportul tradiție/inovație — analiza şi explicațiile au arătat *rolul de bază* şi, prin urmare, *prevalența tradiționalității* chiar şi asupra celorlalte două trăsături cardinale ale acestui tip de cultură — „culturile folclorice" — *oralitatea* şi *formalizarea*, trăsături ce le vom aborda în partea a doua a acestei teme.

2.1. Oralitatea — trăsătură definitorie şi cardinală a folclorului şi a culturilor de tip folcloric

În înțeles restrâns (şi chiar în cel comun) *oralitatea* nu caracterizează exclusiv cultura tradițională orală şi folclorul ca parte a acesteia; oralitatea, în acest sens, se întâlneşte ca parte, ca „însuşire secvențială" în componența unor arte sau produse artistice precum *teatrul* nu ca „text" — ci ca *artă a spectacolului* (unde una din componentele de bază ale expresiei nu poate exista decât sub forma oralității: *cuvântul rostit*). Pe de altă parte — pentru a reduce exemplificările la tipurile esențiale — se poate vorbi de o *oralitate a textului literar*; dar un text care este caracterizat de *oralitate*, şi-o relevă ca pe o *trăsătură, o particularitate stilistică* a textului (implicit a individualității scriitorului) şi nu ca un mod specific de existență a produsului cultural (artistic) însuşi.

Autorii manualului de folclor literar românesc citați subliniază această caracteristică existențială a oralității în cazul folclorului şi *culturii* din care acesta face parte (pe care, însă, le aproximează sub eticheta ambiguă şi revolută de „populare"):

oralitatea „defineşte *un mod propriu de existenţă* şi manifestare a *culturii* şi literaturii populare, cu consecinţe esenţiale în însăşi structura lor estetică”. (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 46).

O sinteză mai apropiată de nivelul actual al etnologiei şi antropologiei culturale oferă Adrian Fochi prin cele şase teze pe care le rezumăm în cele ce urmează (Fochi, 1980: 22; Boldureanu, 2003/a: 59–61).

(1) Folclorul, în manifestarea sa autentică propriu-zisă este un act de comunicare caracterizată prin „genurile de ascultare”. *Genurile de ascultare* se axează pe binomul *vorbire – ascultare* şi pun în mişcare patru elemente: *vorbitorul, mesajul, canalul* şi *publicul*. În cazul unui fenomen complex şi extrem de întins (aproape generalizat în folclor, dar şi în cultura tradiţională orală) precum este *povestitul, codul* este cel care „regizează povestirea” (id.: 23), iar *publicul* (prezent în chip nemijlocit) are un rol activ în reproducerea unui text folcloric în chiar procesul e creaţie (id.: 30), ca un rezonator organic cuprins şi implicat în sfera oralităţii.

(2) Teza (problema) numită „servitutea oralităţii”. Interpretul–creator (povestitorul, cântăreţul) nu are prea mult timp de gândire în cursul „zicerii” sale, el fiind obligat de desfăşurarea performării să realizeze un anumit debit care nu-i permite să-şi caute cuvintele şi să-şi pregătească efectele (id.: 30). Soluţia este apelul la r*epertoriu,* care (prin „prefabricatele” formalizării) îi oferă, dincolo de redundanţa deosebit de eficientă, un anumit consens persuasiv care reafirmă solidaritatea repertorială a binomului emiţător (interpret)–receptor (public) împreună cu celelalte elemente ale comunicării (cod, mesaj).

(3) A treia teză se referă la *fenomenalitatea folclorului*: actul de creaţie coincide în acest caz într-atât cu transmiterea (comunicarea) produsului folcloric, încât *ele devin acelaşi lucru*. Pe această bază Adrian Fochi apelează la termenul *formulă* (preluat de la clasicistul elenist american Milman Parry). Prin *formulă* se desemnează „un grup de cuvinte care e întrebuinţat curent în condiţii metrice (prin extensie, de performare — n. n.) identice pentru a exprima o idee esenţială” (id.: 34), astfel încât aceste „fragmente de limbaj” îşi pierd semnificaţia şi logica obişnuită a înţelesului cuvintelor şi se subordonează „simbolismului formei artistice” (id.: 35),. Ceea ce într-o terminologie mai veche se desemna prin *temă, motiv, episod, tip, schemă, proces* etc. poate fi redat prin *formule* înţelese ca unităţi/ elemente stereotipe („prefabricate”). Relaţionarea *oralitate–formalizare* dobândeşte suficientă claritate şi relevanţă pentru a putea fi extinsă, „extrapolată” la nivelul întregii culturi tradiţionale orale.

(4) A patra teză arată că produsul folcloric trebuie înţeles (în „teoria actuală a oralităţii”) ca o „realitate fluidă” în care variaţiile de formă ale produsului performat nu duc la pierderea (nici măcar la schimbarea) trăsăturilor individuale, ci prin actul performării se pun în raport dialectic şi dinamic „ceea ce este variabil şi ceea ce este constant” (id.: 42). Reajungem şi pe această cale — prin teza a patra din teoria actuală a oralităţii — la *raportul dintre tradiţie şi inovaţie*. Originalitatea anonimului interpret–creator se manifestă prin „dicţie personală”. În privinţa raportului „variabil–invariabil” autorul citează două mari nume *Vladimir Jakovlevici Propp* şi *Claude Lévi-Strauss*.

(5) Teza a cincea arată că *forma specifică a „creaţiei orale”* — creaţia în folclor şi, prin extensie, în întregul spaţiu al culturii tradiţionale orale — este *creaţia prin variante (ibid*.). În diagrama ce redă *raportul tradiţie–inovaţie* (Figura 4) această teză ni s-a înfăţişat printr-un „interval deschis la ambele capete” cum se spune în matematică, adică prin acel şir nelimitat al variantelor rezultat al creativităţii folclorice amorsate de relaţia dinamică în care tradiţia are rol de forţă motrice. Reţinem că în acest tip de

creaţie şi în acest tip de cultură termenul *variantă* are cu totul alt înţeles decât în spaţiul *culturii constituite*, al artei şi literaturii profesioniste („culte") şi chiar decât în *cultura populară*.

(6) Teza a şasea spune că, potrivit teoriei oralităţii, în *faptele folclorice* (ce ţin de folclor şi de cultura de tip folcloric) se încadrează *elemente (componente) suprasegmentale* — elemente de expresivitate directă şi nemijlocită, *nonlingvistice* — precum *gestica, mimica, bătăile ritmice* în obiecte din jur, *lovirea* unor părţi ale corpului propriu (sau al altora), *mişcări* ale corpului, utilizarea (în scop ritual sau păstrând reminiscenţe şi ecouri ale unor asemenea scopuri) a *unei anumite recuzite* şi a unor *proceduri*. Toate acestea determină *o mare complexitate a comunicării* acestei culturi şi a faptelor sale — de fapt *o pluralitate de coduri şi limbaje* (Boldureanu, 2003/a: 66) precum şi raporturi speciale dintre interpretul–creator şi publicul său, dintre actant–pacient–„text" folcloric (id.: 67–69), pe care în folcloristică le desemnăm prin termenii de *sincretism structural* respectiv *sincretism funcţional* — trăsături ale folclorului.

2.2. Caracterul formalizat („formalizarea") — trăsătură definitorie şi cardinală a folclorului şi a culturilor de tip folcloric

Caracterul formalizat — „formalizarea" este o trăsătură *definitorie şi cardinală* în spaţiul culturii tradiţionale orale, întrucât ea (alături de tradiţionalitate şi de oralitate) determină nu doar *folclorul în totalitatea lui*, ci şi întregul din care acesta face parte: *cultura tradiţională orală* — cultura de tip folcloric, complementară culturii moderne. În spaţiul mai restrâns, al folclorului, caracterul formalizat marchează semnificativ *actul de creaţie–interpretare* (reasamblarea, resemnificarea, resemantizarea la toate nivelurile prin „prefabricate", prin „formule" în sensul precizat mai sus). În celelalte zone ale culturii tradiţionale (*artele folclorice, tehnicile tradiţionale, civilizaţia rurală*), caracterul formalizat se manifestă şi se concretizează prin utilizarea de elemente expresive consacrate ca „unităţi formalizate" (în totalitate sau aproape în totalitate centrate pe embleme, arhetipuri, simboluri care au şi un „corespondent lexical"). Asemenea unităţi formalizate („prefabricate") sunt utilizate pentru organizarea semnificativă, semantic–funcţională, expresivă „grăitoare" a *spaţiului plastic în ornamentica folclorică,* pentru *con-figurarea şi reconfigurarea volumelor, suprafeţelor, culorilor în arhi-tectura rurală*, în *armonizarea şi echilibrarea funcţională a obiectelor şi ansamblurilor* ce alcătuiesc *într-un anumit fel* civilizaţia rurală a unei comunităţi (*folk society*).

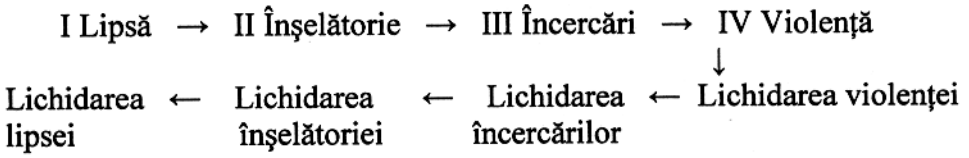
În *folclor* (subdomeniu al culturii tradiţionale orale care, sub aspectul studierii de specialitate ne interesează în mod special), îndeosebi în *folclorul literar* („literatura folclorică"), formalizarea se întinde de la nivel micro-structural până la a organiza specii ample structural (şi funcţional — vezi celelalte „funcţii" definite şi teoretizate de V. I. Propp — care organizează şi guvernează prin redispuneri caleidoscopice structura uneia dintre cele mai ample specii narative ale folclorului — *basmul*).

La nivel microstructural formalizarea „se leagă" de *sintagme* (uneori cuvinte ori chiar frânturi de cuvinte şi onomatopee) care se asociază în formalizarea progresivă (spre structuri tot mai mari) cu *rima împerechiată* pe care prin forţa formalizării şi-o atrage („…Şi atâta plânge/ Cu lacrimi de sânge"), prin *repetiţii* („ai-na şi daina", „lerui-ler şi flori de măr", „florile-s dalbe", „crenguţă verđi đi brad", „frunză verde"), apoi la nivelul *versului scurt* (unde adesea, spre a strica monotonia, apar asonanţe sau hemistihuri), *distihuri* sau *terţine* „pasagere". Tot la acest nivel microstructural apar ca

elemente de formalizare interjecţii precum oftatul, icnitul, locuri comune desemantizate („au-au!”, „hop-ş-aşa şi num-aşa!”, „hei-hei”, „he-he-he-hei”, „arz-o focu!” etc.).

La un nivel mai cuprinzător formalizarea se întâlneşte de pildă în poezie prin *simetrii, paralelisme*, „motive pasagere” (frecvente în poezia lirică, dar şi în colinde şi balade), iar în narațiuni în proză sub forma unor *clişee* şi *formule* care implică pe ascultător în desfăşurarea narațiunii.

La nivelul cel mai amplu, formalizarea a fost demonstrată în cazul basmului de V. I. Propp prin faimoasele „funcții” care, după opinia noastră, redau şi „schema de principiu” a unei structuri magic–operatorii (magie prin similitudine) pe care basmele prin actul povestirii o aveau şi o „puneau în lucrare”. Schema este următoarea:


I Lipsă → II Înşelătorie → III Încercări → IV Violenţă
↓
Lichidarea lipsei ← Lichidarea înşelătoriei ← Lichidarea încercărilor ← Lichidarea violenţei

De aceea basmele se încheie cu „happy end”, ecou deziderativ de însănătoşire magică a realității (sau a unei părți a acesteia) prin conformare — pe baza magiei prin similitudine — cu schema de mai sus.

2.3. Alte trăsături ale folclorului: caracterul anonim, caracterul colectiv/comunitar şi sincretismul. Genurile folclorului

Aceste trăsături sunt *definitorii* pentru folclor; ele *nu ating decât vag* cultura tradițională orală şi anume doar în sensul că oamenii din mediul tradițional rural sunt *dezinteresați* de individualitatea propriu-zisă a celui care a creat cutare sau cutare produs de artă folclorică ori d civilizație rurală, dar reţin *numele* celui care a creat respectivul produs nu în legătură cu identitatea lui de stare civilă, ci cu *meşteşugul* pe care îl semnifică şi îl personalizează („personifică”): „moş Tilă–Cojocariu”, „moş Linu Lemnariu”, „Ioancă–Zidariu”, „Ghega–Dogariu” — denumirea marchează o „încadrare”, o circumstanțiere elitistă — cea de meşter vestit, „mare maistor”.

Caracterul anonim depinde şi într-un anume fel chiar derivă din *oralitate*, în sensul că în culturile arhaice primare, de structură orală *anonimatul* era un „fenomen integral” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 67).

În cultura tradițională orală şi îndeosebi în folclorul acesteia anonimatul se coroborează cu caracterul comunitar („colectiv”) şi este o consecință a oralității — trăsătură cardinală a culturii tradiționale orale — care determină şi defineşte *integral* folclorul marcându-i decisiv toate fazele existenței lui: creația/interpretarea (performarea), transmiterea (comunicarea) şi păstrarea (conservarea). Dacă numele (real sau atribuit) „autorului”/creatorului interpret este reținut de „memoria colectivă” a comunității, atunci acest nume apare mai degrabă ca o marcă a identității unei variante care, prin valoarea ei, aşa cum a fost simțită şi a frapat comunitatea, merită să fie reținută ca etalon. Aşa, de pildă, timp de mai bine de două generații se vorbeşte în

folclorul bănățean de „doiul lu Petrică” (jocul de doi interpretat/creat ca variantă de Petrică Vasile zis „Cap de Cal” în anii ’50 — vestit saxofonist de la Caransebeş), de „Sârba lu Motoia” (variantă creată/interpretată de clarinetistul Motoia-Craiu), ori „brâul lui Nicolae Botoca” (violonist bănățean, unchiul celebrului *Efta Botoca*). Atipică şi neagreată în „mediul folcloric” propriu-zis este tentativa unor interpreți–creatori de a adăuga variantei create (interpretate) o „lipitură”, un apendix prin care să „personalizeze” respectiva variantă sub „nume propriu”. Tentativa de „personalizări” supărătoare (mai ales că în folclor imitația când apare face ravagii) pot să apară în privința *ținutei* (molima care bântuie interpretele cu mai puțină experiență de a cânta ținându-şi mâinile suprapuse la cingătoare în dreptul ficatului — după „moda” Nicoletei Voica), ori a *vestimen-tației* (tricolorul ca brâu la femei, ori mult mai generalizata ținută de „domniță voievodal-boierească”, vădită prin lungimea „până-n pământ” a poalelor — fapte ce nu s-au întâlnit nicăieri şi nicicând în mediul tradițional românesc).

Caracterul comunitar/colectiv. Corelat *anonimatului* şi derivând atât din *oralitate* cât şi din *tradiționalitate*, acest caracter se referă nu doar la interpret/creator şi la „produsul” acestuia (varianta), ci şi la transmitere şi îndeosebi la *receptare,* adică la *mediul* în care „producția folclorică” se naşte şi căruia îi este destinată: *comunitatea rurală tradițională.* De aceea optăm pentru desemnarea acestui caracter şi prin adjectivul „comunitar” (nu doar „colectiv”, aşa cum s-a încetățenit în folcloristică, iar în anii comunismului s-a făcut exces de colectivism nivelator în aşa-zisul „folclor nou”), deoarece comunitatea rurală (*folk society*) este rezonatorul, beneficiarul, păstrătorul care îşi interiorizează, îşi apropriază, „autentifică” respectiva creație; iar în *curgerea vremii*, prin oameni talentați care apar în sânul acelei comunități se încearcă şi se amorsează noi performări ale produsului tezaurizat ca bun al ethosului comunitar *prin variante succesive*. Aşadar *caracterul comunitar* (mai ales dacă menținem şi vechea denumire de „colectiv”) nu vrea să arate nicidecum un „colectivism simultan” al actului de creație în folclor şi în spațiul culturii tradiționale orale, *ci o creație comunitară durativă*, printr-o *succesiune de variante* plămădite în acea comunitate, şir în care căutarea „prototipului” este superfluă, pentru că nu poate fi găsită „varianta originară” la modul concret, dar comunitatea respectivă deține „modelul virtual” prin omologarea variantelor prin raportare directă la plafonul variantelor virtuale şi la dinamica mecanismului tradiție–inovație.

Aşa încât caracterul comunitar/colectiv ajunge să se bazeze pe o *structură de adâncime,* care generează şi girează o realitate culturală specifică mediului tradițional rural, realitate „definită şi delimitată prin tipar structural, prin fond expresiv propriu şi relativ închegat şi prin discurs relativ stabilizat”. (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 82).

Caracterul sincretic; (a) sincretismul structural

Ca „reflectare” a datelor şi constatărilor pe baze empirice, *caracterul sincretic*, în înțelesul comun al cuvântului, redă acea însuşire prin care un anume produs (de regulă al culturii, un *artefax*) este *structurat* prin interferența, simbioza unor componente diverse. În cazul folclorului, acest „sincretism de structură” (numit în folcloristica mai nouă *sincretism structural*) este definit ca *o îmbinare foarte strânsă* (fuziune, osmoză) *de modalități şi elemente alcătuitoare semnificative — coduri şi limbaje*.

Amintim că în manualele de literatură din învățământul preuniversitar (ca, de-altfel, în vechea folcloristică), sub denumirea de *sincretism* se desemnează cu

aproximație ceea ce noi înțelegem prin termenul tehnic/conceptul de *sincretism structural*.

Ca trăsătură definitorie a folclorului, *sincretismul structural* este în strânsă legătură cu (şi chiar derivă din) *caracterul formalizat*, însuşire *cardinală* — alături de tradiționalitate şi oralitate — atât a folclorului, cât şi a culturii din care acesta face parte, cultura tradițională orală, „cultura de tip folcloric a vremurilor moderne". Sub acest raport, sincretismul structural (la fel ca anonimatul şi caracterul comunitar/colectiv) poate fi considerat o trăsătură derivată, secundară provenind din *formalizare*/ caracterul formalizat (ca o „particularizare" şi „specificare" a acestuia din urmă în raportarea sa la subdomeniul folclorului).

Ca trăsătură definitorie a folclorului *sincretismul* (*structural*) este diferit de starea de lucruri descrisă prin termenul similar în cazul altor produse ale artei/culturii; altfel spus, sincretismul *nu este o trăsătură exclusivă a folclorului*. Sincretice pot fi şi chiar sunt şi alte produse (de pildă cele din artele spectacolului — teatru, operă, balet, film etc.), dar în cazul acestora *sincretismul (lor) semnifică doar o suprapunere armonioasă* de componente precum imagini, rostire, muzică, mişcare, ritm etc. şi nu o fuziune şi o osmoză care fac inseparabile componentele cuprinse, „concrescute" originar şi genuin în *sincretismul folcloric*. Aşa se explică faptul că un rapsod are atât de mari dificultăți în „a dicta" versurile unei balade, un doinitor să refuze să „recite" versurile unei doine, iar o vrăjitoare/solomonar să se abțină la a săvârşi o „făcătură tare" doar aşa, spre exemplificare — şi în general să facă orice vrăjitorii „în joacă". (dacă remarcăm o anumită dezinvoltură la descântătoare în a spune pur şi simplu „textele" unor descântece este pentru că ele văd în descântec *o rugăciune* îndreptată spre a face bine celui care apelează la ele; ca urmare, unele susțin explicit că „lucrează" cu Maica Precista, cu anumiți sfinți sau chiar cu Duhul Sfânt. E îndeajuns, însă, să întrebi o asemenea meşteroaie (muiere pricepută, muiere cu leac) dacă se pricepe să ia laptele (mana) de la vaci — şi îți va spune (scuipându-şi în sân) că nici n-a auzit aşa ceva!

Spre deosebire de sincretismul structural mai există un tip de *sincretism* (mai puțin aparent la nivel empiric) care se referă *la aspectul relațional dintre actul creativ şi entitățile implicate în acesta (actanți, pacienți, subiect/univers tematic, contrastul existent inițial şi modul/nivelul de realizare)*; aceasta este definiția *sincretismului funcțional*.

Din conjugarea celor două tipuri de sincretism rezultă un mare grad de complexitate a creației în spațiul culturii tradiționale orale, complexitate transpusă în „produsul folcloric"; de aici putem extrage un principiu orientativ–meto-dologic: *cu cât un produs folcloric este mai heteroclit, cu atât gradul lui de complexitate este mai mare şi, prin urmare, cu atât este mai interesant, mai bogat în semnificații şi mai valoros pentru cercetător*.

(b) Sincretismul funcțional la care ne-am referit mai sus poate, prin urmare, fi definit ca *un fenomen coerent de relație între componentele produsului folcloric — entitățile conținute şi cele implicate în realizarea lui.* Sincretismul funcțional oferă *criteriile pentru clasificarea actuală a faptelor folclorice* (arareori produsul folcloric pentru a-l clasifica în întregime, sau doar „secvențial" în *trei genuri*: *liric, narativ* şi *ritual*.

După Königäs şi Maranda, citați în *Folclor literar românesc* (Pop, Ruxăndoiu, 1980: 80) putem să sistematizăm în tabelul pe care îl propunem mai jos *parametrii* prin conjugarea şi relaționarea cărora putem decela dacă un produs folcloric (sau secvențele

sesizabile ale acestuia) se încadrează în unul din cele *trei genuri ale folclorului literar* (sau ale „textelor" ce compun/reprezintă „componenta literară/textuală" a folclorului).

Nr. crt.	Genul → folcloric / Parametrul (criteriul) ↓	LIRIC („lirica")	NARATIV („eposul"/ „epica")	RITUAL („poezia rituală"/ „poezia obiceiurilor")
1.	Contrastul inițial și rezolvarea lui	• există *dar* • nu se rezolvă	• există și • se rezolvă	• există (criză, dezechilibru) și *se acționează* pentru rezolvarea lui
2.	Prezența sau absența subiectului (*Story*-ul)	• absent	• prezent	• prezent dar • *exterior* situației existențiale de rezolvat
3.	Statutul procesului de mediere	• independent • interior • subiectiv	• independent • exterior • obiectiv	• *dependent* de context și de situația de rezolvat
4.	Nivel de realizare	• subiectiv (empatic/în intimitate) • *exprimă* stări sufletești	• obiectiv (expus *în afara* performatorului)	• de la *subiectiv* (proiectat imperativ) spre *obiectiv*

Explicații

În *lirica folclorică* (doină, cântec de leagăn, bocet improvizat etc.), contrastul inițial (dor, dragoste, gingășie, jale) *există,* dar nu se rezolvă, *ci se potențează* pe parcursul performării speciei respective; subiectul (ca *story*) nu există, iar dacă există „elemente povestite", acestea sunt doar „pretext". Faptele folclorice încadrabile acestui gen *exprimă* în mod subiectiv, empatic stări sufleteşti (în cadre adecvate — „intimitate", revărsare empatică).

În *genul narativ* contrastul inițial *există* şi *se rezolvă* în actul povestirii, în substanța epică *exteriorizată* (nu doar *prin* actul povestirii, ci mai ales în substanța epică!)

În *genul ritual* (anterior celorlalte două, un fel de „protogen") contrastul inițial există şi este reprezentat de o criză, un dezechilibru existențial care *trebuie* rezolvat („însănătoşit", remediat); pentru aceasta *actantul* „organizează" o poveste, *story*, prin performarea căreia creează *o imagine paralelă* situației de remediat (boala, bătrânețea anului sau omului) sau de obținut în viitor (fericirea pruncului, la botez sau a viitoarei familii, la nuntă; liniştea sufletului prin ceremonialul funerar tradițional şi prin obiceiurile de bună-cuviință postfunerare), imagine căreia realitatea *trebuie* să i se conformeze pe baza „principiului" magiei analogice.

Am arătat mai sus că genul ritual este un fel de „protopărinte" pentru celelalte genuri; venim cu câteva exemple: structura basmului (ca specie narativă în proză) indică un *traiect inițiatic* pus foarte convingător în evidență pe baza *funcțiilor* stabilite de V. I. Propp. Sensul *ritual* (preluat şi continuat prin schema de principiu a genului ritual)

perpetuat de basm este cel care duce, prin *asemănare magică*, la acel *happy end* căruia realitatea trăită „contaminându-se" i se va conforma. Tot astfel (mai bine zis *similar*) forța sentimentului erotic *exprimat* prin doină dobândeşte mai multă forță dacă această forță este de *natură magică*; drept urmare, în asemenea scop, doina „se modulează" după accentele foarte puternice — de factură magic/rituală — preluate de la *blestemul erotic* (specie ce *originar* aparține genului ritual). Exemple similare pot fi luate din alte specii şi categorii folclorice: *ghicitoarea, folclorul copiilor, teatrul folcloric* („mima şi drama" — cf. Gabriel Manolescu — teza d doctorat — *Mimă şi dramă în obiceiurile populare româneşti*, Editura Excelsior Art, Timişoara, 2004). Mai mult, toată „poezia folclorică" poate fi „împărțită" *după criteriul ritualității* în *poezie rituală/de ritual* („poezie ceremonială") şi poezie nerituală („neceremonială").

Şi un ultim exemplu: *legenda folclorică* (cealaltă „specie magistrală" a genului narativ în proză, alături de basm) este adevărata succesoare a mitului întrucât legenda preia şi perpetuează *funcția expresiv–explicativă* a mitului resuscitând, în toate împrejurările prezenței ei, vechea paradigmă magică a mitului pe care am denumit-o *prototipie mitico–legendară.*

TEMA A V-A

1. *GENUL RITUAL*

1.1. Genul ritual poate fi definit prin *identificarea substanţei lui alcătuitoare* (elemente, părţi, structuri etc.) reprezentate şi desemnate la rândul ei prin categorii şi termeni corespunzători acestor părţi alcătuitoare; tot în definiţia respectivă — însă decurgând din conţinutul identificat — intră şi „caracteristicile de gen" şi tipologia acestuia. Ca urmare, vom defini *genul ritual ca fiind (în principiu, dar şi în fapt) alcătuit din poezia obiceiurilor*, altfel spus el este *componenta literară* mai mult sau mai puţin dezvoltată, mai extinsă ori mai restrânsă, dar de foarte mare importanţă *în structura obiceiurilor (şi datinilor) ca instituţii ale tradiţiei*. Aşa stând lucrurile, putem spune că *genul ritual conţine „textele" care se „contextualizează" în obiceiuri.* Spunem *texte* pentru a arăta că *ele aparţin folclorului literar*; dar punem ghilimele — „texte" — pentru a aminti că *în modul propriu al existenţei lor*, în mediul tradiţional, ele nu sunt niciodată scrise, ci numai orale. Mai arătăm că în folcloristică s-a vorbit nu de puţine ori de această componentă importantă a obiceiurilor folosindu-se sintagma „folclorul obiceiurilor" sau mai ales „poezia obiceiurilor". Această ultimă sintagmă este cea care, de asemenea, identifică genul ritual prin conţinutul său. Dar trebuie imediat menţionat că genul ritual ca „poezie a obiceiurilor" nu trebuie înţeles în sens metaforic, ci tehnic, pentru că poezia obiceiurilor, fiind *poezie rituală,* este în „opoziţie pertinentă" faţă de o altă parte a poeziei folclorice (în totalitate — faţă de *poezia nerituală*, faţă de *poezia lirică* — lirica folclorică) — chiar şi atunci când (ca în cazul bocetului improvizat) o astfel de poezie lirică există în mediul tradiţional aproape exclusiv în *contexte rituale (ceremoniale)*. Astfel, bocetul se contextualizează în ceremonialul funerar tradiţional propriu-zis, dar ca *text liric*, în mediul tradiţional „bocetul de mamă" *exprimă* jalea mamei pricinuită de moartea fiului sau fiicei nu doar în context ceremonial ci şi, ulterior, în condiţii de singurătate/intimitate (bocet de aducere-aminte).

Trebuie, de asemenea, să precizăm că prin *poezia obiceiurilor* nu înţelegem doar „texte" versificate (deşi „vorbirea pre versuri tocmită" se bucură de prestigiu deosebit în mediul sătesc al culturii tradiţionale), ci, termen tehnic fiind, sintagma desemnează un „text" *literar* în general, dar condiţia definitorie este aceea ca textul respectiv să fie *contextualizat obiceiului* corespunzător.

Nu trebuie uitată nici caracteristica de bază a genului ritual — deja arătată şi comentată — de a avea o anterioritate generică faţă de celelalte două genuri, fiind un fel de *protopărinte* al acestora.

Dificultatea clasificării folclorului a fost resimţită încă din perioada constituirii folcloristicii şi s-a manifestat de la B. P. Hasdeu până la Ovidiu Bîrlea — această problemă fiind abordată de aproape toţi marii noştri folclorişti: Hasdeu, G. Dem. Teodorescu, Nicolae şi Ovid Densusianu, Dimitrie Caracostea, Ion Muşlea, Gh. Vrabie, Octavian Buhociu, Mihai Pop, Ovidiu Bîrlea etc. De fapt, *cuprinsul* oricărui manual universitar sistematic şi al oricărui tratat de folcloristică nu poate ocoli problema sistematizării şi clasificării faptelor domeniului de cercetare. În manualul nostru (marcat şi el de trăsătura menţionată mai sus) vom exemplifica, reluând pentru întregirea imaginii acestei probleme, două clasificări operate de Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu, precum şi de „folcloristul complet" care a fost Ovidiu Bîrlea.

La Pop şi Ruxăndoiu clasificarea exprimă cuprinderea domeniului folclorului literar sub următoarele categorii (clase): *Poezia de ritual şi ceremonial; Literatura aforistică şi enigmatică; Proza populară; Cântecul epic; Cântecul liric şi strigăturile.* Aceste categorii, la rândul lor, sunt „subclasificate" în *specii*.

Ovidiu Bîrlea — considerând de bună seamă că prin clasele şi subclasele pe care le stabileşte în cele două volume intitulate *Folclorul românesc* poate să cuprindă folclorul românesc *în întregime* — stabileşte următoarele clase (date în cuprins): *Proza epică* (legenda, basmul, basmul despre animale, snoava, povestirea); *Folclorul obiceiurilor calendaristice* (colindatul şi varietăţile sale, folclorul celorlalte obiceiuri de peste an); *Folclorul obiceiurilor ciclului familial* (naşterea, repertoriul nupţial, repertoriul funebru); *Descântecul; Balada; Cântecul propriu-zis; Strigătura; Proverbul; Ghicitoarea; Cântecul de leagăn; Folclorul infantil.*

Fără a intenţiona să facem aici critica celor două clasificări, este relativ uşor de observat la ambele tocmai *lipsa de sistemicitate, de consecvenţă* şi *mai ales lipsa criteriilor*, precum şi *caracterul vag şi imprecis* sub care sunt integrate unele fapte şi produse folclorice şi sunt ocultate altele foarte înrudite („proza populară", „cântecul liric şi strigăturile" — nu şi cântecul de leagăn, bocetul — la Pop şi Ruxăndoiu, ori „înşiruirea" care aşează în imediată vecinătate fapte luate „pe sărite" din domeniul folclorului: *descântecul–balada, strigătura–proverbul, ghicitoarea– cântecul de leagăn*) la Ovidiu Bîrlea.

Tipologia genului ritual. Pornind de la *criteriile* oferite de *sincretismul funcţional*, pe baza cărora putem stabili „genurile folclorului literar", în *genul ritual* se cuprind fapte şi produse *similare, înrudite* cărora, ca *specii*, li se poate recunoaşte „ritualitatea" şi „derivatele" ei (de la nivelul folclorului „actual" — al culturii tradiţionale orale, „cultura folclorică" a vremii moderne) drept *genul proxim*. Pe o atare bază desemnăm două „specii magistrale" (supraspecii sau subgenuri rituale), pe care, prin felul cum le denumim, surprindem atât *textul* cât şi *contextul*, fără de care *textul* respectiv nu poate exista în modul său propriu, în mediul său specific, mediu care este cultura tradiţională orală. Aceste „macrospecii" ale genului ritual sunt: *Descântecele şi descântatul* şi *Colindele şi colindatul*. Dar trebuie îndată remarcat şi subliniat faptul că în această desemnare am folosit un criteriu — *cel al legăturii dintre genul ritual şi instituţia tradiţională rurală a obiceiului* — criteriu care-şi dovedeşte eficienţa şi corectitudinea/pertinenţa prin faptul că se *poate aplica asupra întregii literaturi/poetici a obiceiurilor*. În consecinţă, clasificarea faptelor/„produselor" genului ritual se poate face *urmând clasificarea obiceiurilor*. Pentru că cele două „superspecii" ocupă bună parte în conţinutul genului ritual al folclorului, în subcapitolele următoare ale acestei teme ne vom ocupa de *descântece şi descântat* şi *colinde şi colindat*; întrucât din clasificarea obiceiurilor rămân neabordate speciile corespunzătoare *obiceiurilor vieţii de familie*, atragem atenţia asupra *oraţiilor* (de nuntă) şi *cântecelor ceremoniale* din contextul funerar tradiţional. Acestea fac, prin excelenţă, parte din genul ritual.

1.2. Descântecele şi descântatul

Deşi este o „supraspecie" sau o „specia magistrală" (nu în înţeles metaforic) a genului ritual, o notăm ca un paragraf al temei a V-a (subcapitolul 1) din două motive. *Întâi* — pentru a fi *cel mai apropiat* de tratarea teoretică a genului ritual; *substanţa descântecelor*, în perspectivă diacronică, este cea mai arhaică, cea mai apropiată de rit/ritualitate — protoconcept al gândirii folclorice — precum am avut prilejul să arătăm

(Tema 2, subcapitolul 2). *În al doilea rând*, tratăm descântecele şi descântatul doar la nivelul unui paragraf (1.2.) al subcapitolului 1 din Tema a V-a pentru că această supraspecie, deşi este alcătuită din fapte şi „produse" de o mare diversitate şi complexitate, totuşi este mai puţin corelată, mai puţin compact organizată în comparaţie cu *colindele şi colindatul* — complex ceremonial mult mai masiv şi mai *spectaculos* în viaţa comunităţii, integrat categoriei *obiceiurilor de peste an*.

Despre această diversitate deconcertantă a *descântecelor şi descântatului* trebuie arătat din capul locului că „descântatul" şi „descântecul" ca termeni generici reprezintă pentru folclorist un *termen operant* mai ales în cercetările de teren (şi implicit în *analiza* materialului de teren de acest tip) întrucât pentru „lumea satului" (pentru comunităţile rurale — acele *folk society* care în vremurile moderne şi îndeosebi în actualitate nu mai există nicăieri ca atare — Mihu, 2002: 86), pentru „practicanţii" înşişi (actant şi pacient deopotrivă) termenii generici respectivi sunt *denumirile curente* în limbajul lor, prin care se cuprind (şi se ascund!) o mare diversitate de produse, de tehnici şi de credinţe — de la „blândele", beneficele şi benignele forme de lecuire „cu ajutorul lui Dumnezeu", dar mai ales „prin descântecul Maicii Mărie", cu ajutorul Maicii Domnului, adică printr-un fel de „rugăciuni", până la *fermece* (şi acestea cu scop declarat benefic — vindecări şi alte remedii ce ţin de neputinţele trupeşti şi sufleteşti) — în sfârşit, până la temutele acte şi proceduri de magie folclorică tare (făcături, vrăjitorie) despre care se vorbeşte în mediul sătesc cu teamă, în şoaptă, ori nici măcar aşa. Descântecele şi descântatul se leagă cel mai adesea de ceea ce am denumit prin *obiceiuri ocazionale*, dar privit drept „complex ceremonial", descântatul cunoaşte momente de maximă intensitate şi eficienţă în legătură cu *obiceiurile de peste an* (Sângeorz, Sânandrei, Joimari, Ajunul Crăciunului/Anului Nou, Sânzienele, Sântoaderii etc.) sau cu *împrejurări ale vieţii omului şi familiei* („vrăjirea ursitoarelor", făcături de măritiş, „ghicirea" ursitului/viitorului soţ — precum şi *contrariul* acestora: împiedicarea măritişului, legarea rodului şi altele asemenea, marcat negative).

Definirea şi descrierea fenomenului (descântec şi descântat, „text" – „context"). Complexul ritual – ceremonial/protocolar astfel înţeles, ce intră în atenţia, preocupările şi studiul folcloristicii şi etnologiei se află *în interiorul* folclorului şi culturii tradiţionale orale şi al mediului specific: comunitatea *rurală*. Drept urmare, rămân în afara preocupărilor fenomene (*aparent* similare), care ţin de alte zone ce nu reprezintă nici obiectul de studiul al disciplinei noastre şi nici domeniul culturii tradiţionale orale (spiritism, ocultism şi divinaţie de origine livrescă, fenomene paranormale) ori forme degradate ale acestora, devenite „populare" şi foarte răspândite datorită în special mediatizării excesive — („reginele magiei albe" ţigăneşti). Despre „fenomenul etnocultural magic" ce reprezintă domeniul şi obiectul de cercetare al folcloristicii şi al etnologiei selectăm câteva lucrări din bibliografia acestei teme: clasica operă a lui Artur Gorovei *Descântecele românilor* (apărută în prima colecţie europeană de imprecaţii, Bucureşti, 1931) (Gorovei, 1990), studiul amplu al lui Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munţii Apuseni*, Institutul Social Român, Bucureşti, 1945 şi cartea unei autoare contemporane, Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiţionale*, Editura BicAll, Bucureşti, 1998 — lucrare prin excelenţă de folcloristică, în care se examinează, se clasifică şi se descriu „textele" descântecelor potrivit *criteriului structurii magice* (de „poetică" arhaică).

A. Descântatul. Prin *descântat* denumim generic *contexul obiceiului* (definitoriu preponderent *ocazional*) ce reprezintă *instituţia tradiţională al cărei scop* e „vindecare",

„remediul" pentru bolile, neajunsurile, dezechilibrele individuale dar şi grupale în comunităţile rurale, fiind astfel instituţia tradiţională socio-culturală comunitară a descântecelor. Această *instituţie tradiţională* — context socio-cultural comunitar — o vom descrie după sistematica lucrare a lui Artur Gorovei:

(a) *Elementul central*, actantul, este *vrăjitorul* — cel ce „pune în act" orice practică şi contextualizează orice text de descântec în cadrul acestui complex ceremonial–protocolar al descântecului (sub denumirea generică de „vrăjitor" înţelegem atât vraciul, descântătorul, „solomonarul" — persoană de gen bărbătesc — cât şi „meşteroaia", „muierea pricepută", „bosoarca").

(b) *Conjurările, advocările (invocările) şi exorcizările* sunt „componenta verbală", „formulă" a descântatului menită *să aducă* forţele şi puterea „duhului" necesar pentru înfăptuirea practicii magice ori să alunge alţi demoni şi alte duhuri şi puterea lor, care se opun voinţei descântătorului/magicianului (ce urmăreşte să impună lumii/realităţii prin *voinţă şi acţionare magică* un nou mers, o nouă turnură). Asemenea exorcizării se întâlnesc şi în *practica liturgică* (de pildă în rugăciunile Sfântului Vasile cel Mare), ceea ce arată că creştinismul însuşi — în legătură cu forţele Lumii negre — a trebuit să fie „multă vreme cu gândul mai mult la diavol decât la Dumnezeu" (Gorovei, 1990: 21).

(c) *Componenta magic–rituală*, actanţială propriu-zisă, operatorie este cea *non–verbală* bazată pe „principiile" de eficienţă magică: *magia prin contact,* „contagioasă", *magia prin similitudine, transferul magic*.

(d) *Recuzita magică* (obiecte diverse precum fierul plugului, limba meliţei, mosor, vergel, cuţit, topor), *substanţe anorganice* — argint, argint viu, sulf — *substanţe organice* — tăciune, plante, ou, tămâie, grâu, părţi sau secreţii ale corpului de animal sau de om, ori urma/"măsura"/umbra omului, obiecte de vestimentaţie care au fost mai mult timp în contact sau în folosinţa persoanei descântate.

(e) *Scenariul magic–ritual şi relaţia protocolară. Scenariul* cuprinde realitatea asupra căreia urmează să se exercite puterea magică în scopul de a o modifica potrivit scenariului respectiv şi voinţei vrăjitorului/ descântătorului, iar *relaţia protocolară* are drept cadru scenariul respectiv şi „leagă" pe actant de pacientul său.

(f) *Componenta textuală propriu-zisă* este „textul", *descântecul* în înţeles generic, ceea ce reprezintă „dimensiunea literară" a practicii magice în instituţia tradiţională a descântatului.

Toate acestea în conjugarea lor (de asemenea, este tot un aspect al *sincretismului structural*) reuşesc să pricinuiască *modificarea calitativă*, esenţială a condiţiilor *realităţii* (bolii, neajunsului), potrivit scenariului şi voinţei vrăjitorului/descântătorului, pentru a se obţine (pe cale magică) vindecarea unei boli ori preîntâmpinarea ei, izgonirea „răului", exorcizarea duhurilor necurate, apoi „legarea" ori „dezlegarea" dragostei, a căsătoriei, a „rodului" femeii (facerea de prunci), mergând până la practici vrăjitoreşti extreme — care sunt, potrivit mentalităţii tradiţionale, *luarea manei laptelui* şi *luarea capului omului.*

Artur Gorovei notează că spre sfârşitul secolului al XIX-lea doi folclorişti români (Nicu Gane şi Grigorie Moldovan) au încercat să introducă termenul de *cântec* ca pereche a lui *descântec* (precum avea mai târziu să arate Petru Caraman: *colindatul/descolindatul*), dar cei doi doreau să arate prin *încântec* „încântarea", adică frumuseţea, „farmecul" — câtă vreme descântecul grăieşte despre cele rele şi grele, boala, nefericirea şi altele asemenea.

Am amintit acest episod uitat pentru că şi noi presupunem existenţa unei perechi analoge binomului *colindat/descolindat,* doar că potrivit unei realităţi foarte probabil existente mai demult în cultura tradiţională orală (provenind de bună seamă din culturile de tip folcloric precedente) *descântatul* nu se opune vreunui termen cu înţelesul mai sus arătat, de „încântat" — ci unui vechi termen care trebuie să fi fost cel de *cântat* — termen ce conota ceva inexorabil, o putere a sorţii greu de acceptat şi de suportat, „lege" prevestită, întrevăzută, ori care, implacabil acţionează şi, fără descântec, se va înfăptui.

Câteva argumente: în vorbirea sătească din Banat pentru *a boci* se foloseşte verbul „a să (se) cânta"; apoi mai peste tot se spunea „ţi-am cântat eu cărţile" cu înţelesul „te-am prevenit că ai să păţeşti ceva rău". În sfârşit, este cunoscut că în arhaicitate *legile* („scrisa", „cartea") *se cântau*, aşadar dacă *legea* (sin. „scrisa", „cartea" — expresia „aşa i-a fost scrisa" — legea inexorabilă a destinului) = *soarta*, atunci versul din unele variante ardeleneşti ale *Mioriţei–colind* „îi fac *legea* să-l omoare" dobândeşte un înţeles special (Boboc, 1985: 46). În acest fel, posibila pereche *cânt(ec)–descânt(ec)* (cântat–descântat) se rânduie, alături de *colindat–descolindat*, printre altele precum *legat–dezlegat, făcut–desfăcut* adâncind, completând şi nuanţând înţelesurile *descântatului*, care, ca termen ce denumeşte o importantă instituţie socio-culturală a vieţii comunitare tradiţionale rurale, se află în simetrie cu o altă instituţie de acest fel, rimând bunăoară cu *povestitul* — „contextul" socio-cultural comunitar rural al *genului narativ* (în proză), instituţia tradiţională de asemenea foarte extinsă în mediul sătesc şi în cultura de tip folcloric a acestuia.

B. Descântecele — „texte" în „contextul" descântatului

Ca şi în cartea noastră de folcloristică şi etnologie (Boldureanu, 2003/a: 107–109), preluăm *criteriul de a clasifica textele descântecelor după structurile magice pe care aceste texte le întruchipează punându-le în acţiune* (în act — operare magică) şi trecând în plan secund „destinaţia" — pentru că în cazul descântatului „beneficiarul", „pacientul" — chiar dacă uneori este *denumit* prin numele de botez — este *identificat* magic prin boala împotriva căreia forţa magică a descântatului se îndreaptă şi care în *descântec* este „învăluită" printr-un *story* exterior (ca subiect/pretext) — vezi parametrii genului ritual.

Pe baza sincretismului *magic–mitic* (gândirea simbolică–religie) — prin magia numelui, numerelor, culorilor autoarea amintită identifică şi descrie în textele descântecelor următoarele structuri magico–poetice (Coatu, 1998: 151–231; Boldureanu, 2003/a: 107–109):

— *enumerativ–negative* — răul/boala se anihilează prin enumerarea unor acţiuni/lucruri de la 10 (9) la 1 (zero) — în descântece de spăriet, de apucat, de gâlci, de bubă etc.;

— *imperativ–enumerative* — enumerare de tipul poruncii „să pleci din: creştetul capului, din albul ochilor, din mădulare!" în scopul alungării bolii; descântece de ceas rău, de izdat, de soare rău, de babiţe (greţuri), muma–pădurii etc.;

— *contrastante–imperativ–enumerative*: retorică imperativă bazată pe contrastul verbelor (formelor verbale) şi opoziţia interior (corp)/exterior (locuri îndepărtate) unde trebuie alungat, spre a fi absorbit, răul/boala din trupul omului; descântece de: rânză, vătămătură, izdat, brâncă etc.;

— *contrastante* — bazate pe formula „nu aşa … ci aşa") — afirmarea apoi negarea efectului malefic, plasarea bolnavului la polul negativ, concomitent cu crearea

unui pol pozitiv şi inversarea lor, astfel încât bolnavul să fie „adus" magic în starea de sănătate; descântece: de apucat, de puşchea, de şarpe, de soare, de plânsuri, de guşă etc.;

— *dialogice* — dialog fictiv cu o ființă care imaginează boala — despre o situație (situații) care, acumulându-se, anihilează suferința;

— *încifrate* (asemănătoare întrucâtva cu „numărătorile" din jocurile de copii): „Meletică peletică/ Pog Conopago/Eara gena carga cararata/ Cruce-n cer, cruce pe cer, cruce pe pământ/ veninul şarpelui să fie înfrânt" (Descântec de muşcătură de şarpe);

— *oximoronice* (prin contrarii şi inversări) — boala e declarată ireversibilă — apoi se neagă totul în legătură cu ea (timp, loc, putere) spre a o alunga şi a induce magic starea de sănătate; descântece de: pocitură, de trânji;

— *comparative* — discurs relativ amplu, bazat pe un mecanism analogic, în care boala este alungată, trupul regenerat exemplar („curat/ca argintu strecurat"); descântece: de deochi, de bubă, de cârtiță, de orbalt etc.);

— *narative*: narativitatea ca strategie de alungare a bolii; descântece de: guşă, de bube dulci, de cârtiță, de Dânsele etc.;

— *narative–exemplare* — narare cu intensificare retorică vizând intervenția benefică în chip exemplar; descântece: de spăimat, de vânturi, de durere de cap etc.

Deosebit de interesante sunt *structurile combinatorii* (enumerative + imperative + narative; comparative + imperative + enumerative etc.) precum şi cele *religioase–magice*, al căror grad de complexitate este sporit. În toate cazurile — precizăm noi — nu avem de-a face cu „ceva asemănător cu o rugăciune", deşi adesea se face un convențional şi formal apel la „Domnul/Duhul Sfânt", „descântecul Sfintei Marii", ori la Sfinții doctori Cosma şi Damian (deveniți Cosmandin, Cosindamin), ci descântecele sunt cel mult nişte „rugăciuni răsturnate" care, în loc să se termine cu formula „Amin!", încep aşa „Amin, Amin — Cosîmdamin/Descântecul Maicii Mărie…"

2. COLINDELE ŞI COLINDATUL

Colindul. *Definiție, origine.* După Ion Ghinoiu, *colindatul* este „scenariul morții şi renaşterii divinității adorate împreună cu timpul anual sau sezonul ce-l reprezintă, împreună cu textele ceremoniale (colinde), formule magice, dansuri, scenete, recuzită rituală şi sacrificii, interpretat din casă în casă, pe ulițele sau în anumite locuri din vatra şi moşia satului de o ceată sacră" (Ghinoiu, 1997: 48).

Potrivit acestei definiții întinderea colindatului este pe toată durata anului: în afară de perioada de schimbare a anului (colindatul propriu-zis, „de iarnă" în cele 12 Zile Mari — de la ajunul Crăciunului până la Sfântul Ion) în colindat se includ „alaiuri" ale vieții rurale agrare şi păstoreşti de peste an precum Drăgaica, Sâmbrele (Sâmbra Oilor), Căluşelul, Paparudele, Boul înstruțat, Sânedrul etc. (*ibid.*)

Originea (obârşia) şi funcțiile obiceiului. Prin originea sa, colindatul, acest complex ceremonial poate să fie redus doar la perioada de iarnă.

Fără a neglija aspectele etimologice — care au făcut epocă în istoria lingvisticii şi în folcloristica „clasică" — vom aprecia că de primă importanță pentru folcloristica şi etnologia actuală este cunoaşterea *obârşiei obiceiului*. O desluşire sintetică ne este oferită de Mihai Pop în succintul studiu *Pe marginea colindatului* („Folclor literar", VI/1985, Universitatea din Timişoara, p. 7–15): „În latină, *calendae* are forma verbală *calare* « a vesti » şi *calatores* sunt cei care vestesc în Imperiul Roman sub influența

cultului [lui] Mithra din secolul al III-lea e.n. « Dies Natalis Solis Invicti » [Ziua Naşterii Soarelui celui Neînvins — n. n.]. Mai târziu, prin aculturare creştină, colindătorii au vestit din secolul al IV-lea naşterea lui Iisus Cristos (…) Credința în puterea colindatului de a aduce îndeplinirea dorințelor îl situează pe palierul acelor fapte de cultură tradițională în care ritul este operatorul cu care se mediază între limitele vieții şi dorințele oamenilor".

Aşadar, potrivit acestei funcţii operatorii de mediere magică — pe lângă cea originară, de *vestire* a unui eveniment divin hipermarcat (M. Pop) — *colindatul* (în sens larg, nu doar „colindatul propriu-zis") îndeplineşte celelalte *funcţii c*onexe: cea *augurală* (prin prevestiri şi urări de sănătate, viaţă lungă etc.) cea *apotropaică* (de protecţie, de alungare a răului, şi de împotrivire la duhurile stricăcioase — de curățire şi de apărare de acestea) şi cea *propiţiatorie* (de îmblânzire, împăcare, obținerea unor favoruri şi protecţie din partea soartei, norocului prin evocarea sacralității, divinității şi instaurarea condițiilor ritual–ceremoniale pentru acestea). (Boldureanu, 2003/a: 95).

Bibliografia românească de specialitate are privilegiul unei *opere de referinţă* asupra colindatului: Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983 şi *Descolindatul în orientul şi sud-estul Europei*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, 1997 (vezi referințele bibliografice). Evident, cea nemijlocit importantă pentru capitolul de față este cea dintâi (care a fost redactată în poloneză ca teză de doctorat în 1933 — la Universitatea din Cracovia).

2.1. „Tipurile de colindare şi succesiunea colindurilor"

Petru Caraman stabileşte următoarele *tipuri de colindare*:

I. *Colindatul propriu-zis* (cel serios, al feciorilor şi adulților în noaptea dinspre Crăciun a Ajunului). Adăugăm împrejurarea importantă că acea *noapte* este un timp de *maximă concentraţie a sacralităţii*, intervalul nocturn de la „schimbarea vremii" (când „lumea cea veche" moare şi *se naşte lumea cea nouă*), este „un timp sărbătoresc hipermarcat" (Mihai Pop, *ibid*.). Ca dovadă, în vorbirea mai veche a bănățenilor, „a ajuna" în preziua Crăciunului (apoi, prin extensie) — a ajuns să însemne „a ține post aspru (negru)" (fără să mănânci, fără să bei, fără să lucrezi, fără să vorbeşti).

II. *Colindatul copiilor* se deosebeşte de cel al adulților — spune Caraman — prin caracterul hazliu, „textele" fiind simple urări sau amenințări glumeţe la adresa celor colindați. Are loc în Ajun şi începe dis-de-dimineață. Şi totuşi semnificațiile etnologice, în planul de profunzime, ale colindatului celor mai mici (3–6 ani) sunt, *originar*, mult mai serioase: ei sunt *cei dintâi colindători — vestind* din dimineața de Ajun venirea Crăciunului. Ei se numesc şi azi în Banat *piţărăi*, dar într-o perioadă mai veche denumirea aceasta era general răspândită în mediul românesc, pițerei fiind sinonim cu *colindători*; ei sunt făcătorii şi purtătorii de *colinde* (bețe de alun pe care le puneau în ziua de Ajun lângă crucile mormintelor pentru ca sufletele celor morți când vin din lumea cealaltă pentru Praznicul Crăciunului să aibă de ce se sprijini); piţărăii erau primiți la toate casele pe care le colindau pentru că prin colindele/glasul lor refăceau stâlpii pământului îndepărtând primejdia cutremurelor (şi a Sfârşitului lumii!), alungau vârcolacii (înlăturând primejdia ca aceştia să mănânce Soarele sau Luna în timpul eclipselor sau să roadă „baierele ploilor" şi să provoace inundații).

III. *Pluguşorul* — colindă şi colindat cu caracter agrar, augural şi alegoric (muncile agricole de la semănatul grâului până la coacerea pâinii), practicat de copii

exclusiv la Anul Nou. Adăugăm că Pluguşorul copiilor avea corespondent *Plugul* adulţilor, plug adevărat cu care se trăgea *prima brazdă* (hotar al noilor începuturi) lângă casa celui colindat — spre a feri gospodăria de duhurile rele. Ca recuzită, *buhaiul* făcea, în acelaşi scop, un zgomot îngrozitor — imitând răgetul taurului.

IV. *Umblatul măştilor* se ataşează Pluguşorului/Plugului sau altor feluri de colindat care se practică îndeosebi la Anul Nou.

V. *Vasilca*, datină în uz la ţiganii din România, cu aspect parodic şi burlesc (grotesc) în care, cu mare tămbălău, este purtat de către ceată (de regulă restrânsă numericeşte) un cap de porc pe o tavă lucitoare, împodobit cu panglici şi oglinzi. În Banatul sârbesc (Voivodina) — constatăm noi — obiceiul menţinut tot de către ţigani (dar în trecut pare să nu fi fost exclusiv ţigănesc) este numit *Potreacul*. Între elementele purtătoare de semnificaţii etnologice de profunzime ale acestui obicei enumerăm: tămbălăul (zgomot mare pe care-l fac colindătorii spre a alunga duhurile rele); ţiganii sunt „aducători de noroc", vindecând pe cei colindaţi de *puterile necurate,* pe care ei le pot şi întruchipa (după principiul magic „similia similibus curantur"); porcul (scroafa) este „personificarea arhaică" a prolificităţii, fecundităţii, fertilităţii (cf. Gimbutas, 1989: 82); în sfârşit, *Potreacul* — evocă „ospăţul ritual", făcut din măruntaiele animalului sacrificat (între mâncările tradiţionale româneşti numărându-se *ciorba de potroace*).

VI. *Sorcova* — cu care umblă, de asemenea, cei mai mici colindători (copii între trei şi nouă ani) în dimineaţa Anului Nou. Ei lovesc gazdele colindate cu mlădiţe înmugurite sau chiar înverzite (ţinute în casă în apă stătută încă de la Sfântul Andrei). Iniţial trebuiau să fie 40 de muguri (de unde şi denumirea slavă a obiceiului — dar notăm că *soroc* — 40 în slavă — avea să însemne şi soartă/noroc/limită, iar numărul de 40 este foarte important în simbologia creştinismului românesc folclorizat: „Sâmţii — 40 de mucenici; Filipii de toamnă sunt cu 40 de zile înaintea Crăciunului, iar Filipii de primăvară cu 40 de zile după Crăciun; în sfârşit, dansul folcloric emblematic al bănăţenilor este *Sorocul* — care însă are şi o pereche, *Borocul* (ce se dansează fără lăutari, de către tinerii necăsătoriţi, seara, în zilele Postului Paştelui). Semn de degradare — acum copiii sorcovesc cu crenguţe artificiale.

În afara celor şase categorii Petru Caraman menţionează la români şi două „colindări strict religioase": *Steaua* şi *Vicleimul* [*Irozii* — n. n.], pe care noi le-am numit *colinde cu conţinut creştin explicit* (deşi „folclorizat") — pentru că noi apreciem că *toate colindele, colindatul însuşi* sunt în sens larg, arhaic *religioase* întrucât apelează la modalităţi ale sacralităţii şi ritualităţii ancestrale, precreştine. Avansarea „folclorizării" acestora din urmă (cu ceva timp în trecut era şi la modă, dar şi pe placul ateismului comunist să se folosească termenul de „desacralizare") se constată în aceea că *vicleii* au ajuns să însemne *teatrul folcloric de păpuşi*, nemaiavând nimic comun nici măcar cu „creştinismul folclorizat" — în afară de denumirea desemantizată.

Nu ne propunem nici să polemizăm, nici să încercăm să găsim explicaţii pentru unele puncte de vedere ale reputatului etnolog; vrem să reafirmăm valoarea extraordinară a „perechii" — *Descolindatul în orientul şi sud-estul Europei* (1997) — operă masivă a cărei publicare în România comunistă ar fi fost greu de imaginat.

2.2. Colindele — clasificarea, structura, funcţiile şi poetica lor

(A) După *criteriul locului unde se colindă* (preponderenţa contextului asupra textului) a) *Colindul la fereastră,* b) *Colindul cel mare* sau *colindul casei*, c) *Colindul de gospodar* (pentru stăpânul casei) d) *Urarea colacului* (colind final, de mulţumire).

(B) După *criteriul destinației/destinatarului*: de gospodină, pentru flăcău, pentru fată mare, pentru logodiți, pentru însurăței, pentru văduvă, pentru bătrâni, pentru copii, pentru sugari; *pentru diverse ocupații şi profesii*: pentru preot, pentru hangiu/birtaş, pentru cioban, pentru pescar, pentru negustor, pentru soldat, pentru voinic străin (dacă se găseşte vreun necunoscut oaspete în casa colindată); în sfârşit *pentru mort* (decedat în casa colindată de la precedentul colind/de anul trecut, sau dacă cel decedat chiar cu mai mulți ani în urmă a fost foarte tânăr, răpus năprasnic sau foarte iubit în comunitate).

Dintre colindele destinate profesiilor în mediul tradițional românesc un loc aparte îl ocupă *cele de cioban/păstor* (în Transilvania şi Banat „motivul mioritic" este preponderent întâlnit sub formă de *colindă*). În aproape toate variantele de acest tip („motiv") *ciobanul este glorificat* (prin calități, prin vrednicie, prin avuție — bogăția turmelor). O mențiune deosebită merită colinda consemnată de Bela Bártok la Urisiul de Sus (Turda–Arieş) sub titlul *Cel unchiaş bătrân* — pe textul căreia a compus *Cantata profana* şi al cărei sâmbure evocă un „totem al cerbului", iar prin frumusețe şi prin valoarea etnologică este comparabilă cu marile capodopere ale folclorului nostru: *Meşterul Manole, Tinerețe fără bătrânețe*.

În poetica acestui tip de „texte rituale" menționăm că ele se cântă în grup *pleno guture* (adică se strigă scandat, sacadat), monoton, cu acompaniament de instrumente dar mai ales *de dube* (pe Valea Mureşului), retorica lor este îndreptată spre *persuadarea* gazdei, iar încheierea este amplă şi reprezentată de formulele de mulțumire. Din punct de vedere al expresivității/compoziției există două mari tipuri de colinde: *tipul epic* şi *tipul plastic–expresiv*. Colindele propun o panoramă a neamului omenesc prin proiecții augurale. Ca şi în cazul descântecului şi descântatului — cântând ritual aceste proiecții există încrederea că ele aşa vor fi, se vor împlini.

Descolindatul. Cauzele/motivele descolindatului sunt de regulă două: *refuzul de a primi colindătorii* şi *excluderea unei gospodării de la colindat*.

Marea instituție a culturii tradiționale orale a comunității şi a mediului sătesc — *colindatul* — are un „invers" al său: *descolindatul*. Ca „negativ" al obiceiului augural, apotropaic, propițiator, descolindatul este „desfacerea" acestor funcții în care colindătorii devin „mesagerii nefericirii" punând în mişcare „un reflex direct al substratului magic", astfel încât colindătorii „ce au puterea de a aduce fericirea vor avea implicit şi puterea contrară: de a aduce nenorocirea sau măcar de a înlătura efectele bune (…)" (Caraman, 1997: 17). *Formulele de descolindat* sunt primitive, imperfecte, de o licențiozitate fără frâu, dar conțin cu toate acestea câte un firav element estetic „aproape înăbuşit sub povara vulgarității şi obscenității" (id.: 149).

Ca obicei complex, descolindatul cuprind atât *formule de blestem*, cât şi *practici rituale* cu o simbolică negativă, „întoarsă pe dos" — totul având caracter eminamente magic (începând cu înapoierea darurilor). Gesturile sunt de o mare diversitate: lovirea cu toiagul de colindător, răpirea porții de la curte (distrugerea, mânjirea ei cu impurități), distrugerea laviței şi gardului şi a fațadei casei, distrugerea ferestrelor, spargerea oalelor de lut şi a veselei casabile, răpirea carului sau a saniei (sau a unor piese din ele), răpirea sau distrugerea plugului şi a altor unelte agricole, alungarea vitelor şi a păsărilor din curtea gazdei descolindate, răvăşirea hogeacului şi a cuptorului de pâine (după exemplificarea lui Petru Caraman).

2.3. Alte categorii ale genului ritual: folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea

În încercările mai vechi de clasificare a folclorului — din cauza marii eterogenități, iar pe de altă parte din lipsa unor criterii specifice — fapte precum *folclorul copiilor, teatrul folcloric* (numit impropriu „teatru popular"), *ghicitoarea, proverbul,* au rămas pe dinafară, sau au fost catalogate ca „alte categorii şi specii ale folclorului". Din motive pe care le vom arăta mai jos, considerăm că acestea stau în perimetrul *genului ritual* (folclorul copiilor, teatrul folcloric, ghicitoarea), respectiv al *genului narativ* (proverbul în vecinătatea legendei — Boldureanu, 2003: 101–107).

Folclorul copiilor a fost menționat în vechime de A. Maria del Chiaro (1718), apoi de folcloriști precum G. Dem. Teodorescu, Al. Lambrior, Pericle N. Papahagi, B. P. Hasdeu, I. S. Floru, Tudor Pamfile, I. Muşlea, I. C. Chițimia, iar dintre contemporani Andrei Oişteanu şi Ivan Evseev.

Privitor la motivele care ne îndreptățesc să încadrăm folclorul copiilor în perimetrul genului ritual, Andrei Oişteanu aduce argumente precum:

— existența unor formule (recitative, incantații, numărători) cu pregnant *caracter magic*;

— înclinația copilului către fantastic şi miraculos;

— solidaritatea de tip empatic, spontană, cu natura;

— tipul de creativitate infantilă confirmă principiul că şi în plan cultural (nu doar biologic) *dezvoltarea individului repetă şi rezumă evoluția speciei*, aşa încât copilăria omului ca individ (atunci când aceasta se petrece în „condiții naturale") repetă rezumativ şi esențial copilăria umanității.

Pe de altă parte, imitând folclorul adulților, folclorul infantil are câteva particularități şi câteva categorii (tipuri). El imită şi preia forme şi fragmente din folclorul adulților; ca tipuri, folclorul copiilor cuprinde *creații ale copiilor pentru ei înşişi* (cele mai importante şi cele mai interesante); în al doilea rând, din folclorul creat de adulți pentru adulți, copiii preiau forme degradate, abandonate de cei maturi, pe care le imită fără să le înțeleagă (degradându-le şi mai mult şi desemantizându-le); în sfârşit, îl al treilea rând se situează folclorul creat de maturi pentru uzul copiilor (în scopuri mnemotehnice, educative, didactice, moralizatoare etc.) (Oişteanu, 1988: 51–53). Acest autor subliniind „o anume intuiție a arhetipurilor în folclorul copiilor (îndeosebi în jocuri şi incantații) întăreşte *dimensiunea arhetipală* pe baza căreia Ivan Evseev tipologizează marea diversitate a jocurilor de copii — partea cea mai importantă şi cea mai interesantă a folclorului infantil: Numărătorile; jocuri apotropaice şi de exorcizare; jocuri de stimulare a forțelor naturii; dialectica polarităților în jocurile de copii (noi subliniem faptul că ori de câte ori o realitate ni se înfățişează în două chipuri puternic polarizate avem de-a face cu *o caracteristică a arhaicității*); ecouri — e drept îndepărtate, fragmentare, incoerente — ale sacrificiilor rituale în jocurile de copii; cultul strămoşilor în jocurile de copii; acestor categorii de folclor infantil Ivan Evseev le adaugă un întreg capitol despre *semnificațiile simbolice ale jucăriilor* (Evseev, 1994: *passim*). Asemenea argumente sunt suficiente pentru a încadra folclorul copiilor în genul ritual. (Boldureanu, 2003/a: 109–111).

Teatrul folcloric. Încă înainte de 1972, anul susținerii tezei de doctorat cu titlul *Teatrul popular de Anul nou din Moldova*, folcloristul ieşean Vasile Adăscăliței a început cercetarea fenomenului des întâlnit în această provincie. Remarcând „amploarea şi vivacitatea acestui fenomen de artă populară", folcloristul încearcă o clasificare a

faptelor respective: *alaiuri provenite din jocurile dramatice cu măşti animale; alaiurile provenite din jocurile dramatice cu reprezentări umane; alaiurile provenite din evoluţia unor datini şi practici rituale* (această categorie este în legătură directă şi explicită cu încadrarea fenomenului de *teatru folcloric* în genul ritual); *teatrul de influenţă livrescă şi urbană* (teatrul haiducesc şi hoţesc, apoi cel cu subiecte istorice concrete, cel cu subiecte legendare şi nuvelistice); în sfârşit o subcategorie deosebită în cadrul aşa-ziselor „spectacole populare" îl reprezintă *Pluguşorul*.

Aplicând o perspectivă nouă — oferită de antropologia culturii — apreciem că termenul de „teatru popular" este prea vag şi ambiguu atât pentru a putea fi pus în concordanţă cu definiţia *culturii tradiţionale orale* (căreia îi aparţine folclorul), respectiv cu cea a *culturii populare* (căreia ar trebui să-i aparţină „teatrul popular"), cât şi pentru ca termenul acesta să acopere realităţi foarte diferite sub aspectul în care ele se situează, precum şi al mediului socio-uman unde se încadrează.

Dacă în sprijinul oportunităţii perspectivei antropologice necesare facem apel la cartea lui Achim Mihu (2002) deja citată şi incusă în referinţele bibliografice — (unde sunt pe deplin lămurite aspectele definirii sferelor, palierelor şi faptelor de cultură la care ne referim aici), va trebui să aducem câteva precizări în legătură cu tipurile/subtipurile care alcătuiesc domeniul fenomenului ce a fost (şi încă este) numit impropriu „teatru popular".

(1) Teatrul popular — *folcloric* la origine, dar *degradat* ulterior spunem noi — de păpuşi şi marionete care prezenta la bâlciuri, iarmaroace sau în anumite ocazii sărbătoreşti variante de snoave (într-un joc improvizat). Scena era *lada păpuşarului,* iar eroii reprezentau tipuri sociale de extremă popularitate în trecut. Astfel pe lângă personaje din folclor (Vasilache, Măriuca) apăreau iaurgiul, bulgarul, popa, dascălul, cucoana Mariţa, turcul, rusul, evreul etc. (Nubert–Cheţan, 2002: 71). Autoarea caracterizează astfel fenomenul (arătând caracterul lui diferit faţă de *Irod* dar şi de *Jianu* sau *Bujor*): „Una dintre cele mai vechi forme de manifestare a genului dramatic la noi în ţară, teatrul de păpuşi, cunoscut şi sub denumirea de *Viclei*, a oferit de altminteri şi primele texte dramatice din istoria literaturii române (…), fiind în realitate un teatru de profesionişti, neam ca Irod, Jianu, Bujor" (*ibid.*).

Deosebirea esenţială pentru demersul nostru o face autoarea între *teatrul de păpuşi* (numit şi *Viclei* sau *Lada cu Viclei*) pe de-o parte şi *Irozii* propriu-zişi (numiţi şi *Tăierile*) — care, după cum se va vedea mai jos — fac parte (după opinia noastră) din *subcategoria scenetelor cu caracter creştin explicit* şi cu origine livrescă/"semicultă" intrate, însă, în „circuit folcloric tradiţional".

Definiţia *Vicleiului* — preluată de autoare — este cea dată de Constantin Brăiloiu: „(…) vechiul miez ţărănesc, el însuşi sărăcit şi decăzut, a fost cu totul copleşit de tot soiul de adaosuri urbane şi suburbane, unele semănând cu fragmente din reviste (…)" (id.: 72).

(2) *Întruchipări teatrale folclorice — teatru folcloric propriu-zis* — de obicei restrânse ca dimensiuni (oraţii de iertăciune, cântece şi „recitaluri" ritualizate) care intră în *complexe ceremoniale tradiţionale* ale obiceiurilor de peste an sau ale vieţii de familie.

(3) *„Alaiurile"* (în terminologia lui Vasile Adăscăliţei) — începând cu cele provenite din datini şi practici rituale (care reprezintă, de asemenea, *teatru folcloric propriu-zis* nu neapărat creştin, dar *în sens larg* „religios", non-profan) şi terminând cu teatrul de provenienţă livrescă şi urbană — care este *folcloric* cel mult pentru că intră în „circuit folcloric".

(4) *Teatrul popular* (dar *non-folclor* — pentru că nu aparţine culturii tradiţionale orale, chiar dacă este „compus”, şi/sau „jucat” de ţărani). Acest teatru (popular dar nefolcloric) este jucat de *trupe de teatru sătesc* (prin excelenţă *neprofesionişti*). „Textele” pot fi:

— *Scurte piese comice* (dramatizarea unor snoave ale lui Creangă, „cântecele comice” ale lui Alecsandri etc.). Uneori trupele de teatru săteşti, în alcătuirea cărora sunt ţărani dar şi „intelectuali ai satelor”, pot aborda un repertoriu mai amplu, de oarecare dificultate, pe care îl joacă cu pasiune, dar improvizând.

— *Texte dramatice* create chiar de autori din lumea satului. Aceştia pot fi sau *condeieri–plugari* (realmente *ţărani,* cu câteva clase de şcoală elementară, dar autodidacţi pasionaţi — *care scriu în limba literară*) precum Nicolae Vucu-Secăşeanu sau Petre Petrica, sau *autori dialectali* (în cazul Banatului) care pot fi originari de la sat, dar de regulă sunt oameni cu o cultură înaltă ori foarte înaltă şi care *scriu* „în dialect” cel mai adesea versuri, dar şi proză şi mai rar teatru. Dintre autorii dialectali bănăţeni de teatru propriu-zişi, Cassian R. Munteanu (protopop) a avut o încercare prin anii ’20 ai veacului trecut (*Raiul şi iadul*), iar în prezent Ioan Viorel Boldureanu a publicat în seria „Literatură dialectală” a Editurii Marineasa din Timişoara comedia în două tablouri *Niepoţî lu Moş Costa* (2003).

De aceea ne apare doar parţial justificată opinia lui Gabriel Ţepelea după care „singuri ţăranii bănăţeni îmbrăţişează în primii ani după Unire scrisul dialectal” (Ţepelea, 2005: 203): „Ţăranii bănăţeni”, dacă au scris, fiind condeieri–plugari, au scris de regulă *în limba literară* (cu rare excepţii, au folosit doar unele expresii locale — precum Nicolae Vucu-Secăşianu ori Petre Petrica); dacă *au scris* în dialect, ei nu au fost şi nici nu sunt condeieri–plugari (adică ţărani), ci oameni cel puţin cu nivel mediu de instrucţie, dar cel mai adesea titraţi sau supertitraţi.

Ghicitoarea. Din două motive putem să încadrăm ghicitoarea între speciile genului ritual. Mai întâi, pentru că la origini ea era *un instrument magic–ritual* de verificare a parcurgerii unei anume etape, a trecerii unui anume prag iniţiatic în drumul străbătut de novice spre consacrare (aşa, de pildă, sunt *ghicitorile–numă-rătoare*, prin care se verifică iniţierea, înţelepciunea sau puterea magică a cuiva — cf. Hedeşan, 2001: 135–151).

În al doilea rând, în vremurile mai apropiate şi în prezent, ghicitoarea are un rol de divertisment pentru adulţi — prin care a intrat şi a rămas în *folclorul copiilor*, unde îşi mai păstrează ecouri mai mult sau mai puţin estompate ale vechilor rosturi iniţiatice şi ale funcţiei de verificare a vioiciunii minţii, perspicacităţii, imaginaţiei copiilor, pentru că o anume „încifrare” a înţelesurilor sub forma unui joc de imagini necesită asemenea calităţi pe care copiii şi le descoperă, le dobândesc ori şi le cultivă pe această cale. Chiar când este folosită „în glumă” de adulţi, ghicitoarea se plasează într-un *context ceremonial* — al nunţii tradiţionale, de pildă, unde păstrează astfel ecouri ale vechii funcţii rituale.

O tratare monografică şi o antologie de texte — poate cea mai sistematică din folcloristica noastră — o datorăm lui Artur Gorovei (1990: 400–488).

TEMA A VI-A

1. *GENUL NARATIV ÎN PROZĂ*

1.1. Povestitul — act de instituționalizare în mediul tradițional rural. Genul narativ şi speciile lui

Referindu-ne la una dintre principalele funcții arhaice (marcată de ritualitate) ale *povestitului*, în cartea noastră despre *legenda folclorică*, un întreg capitol l-am consacrat *povestitului ca act de urzire ontologică* (Boldureanu, 2003: 111–124).

Din acest punct de vedere — prin natura conținutului său — povestitul se rânduie în planul/nivelul „protoconceptelor" gândirii folclorice (la nivel arhaic, originar, în acest sens, Mircea Eliade definea mitul drept *povestirea unei istorii sacre*). Pe de altă parte, la nivelul culturii tradiționale orale („cultura folclorică" a ultimelor două–trei secole), *povestitul* se situează între acele „instituții ale tradiției" la fel ca *descântatul, colindatul* (şi alte asemenea nuclee care desemnează articulațiile structural–funcționale ale datinelor şi obiceiurilor), fapt pentru care am socotit de cuviință a defini obiceiurile drept *instituții tradiționale*. În sfîrşit, în al treilea rând, *povestitul*, mai ales în culturile orale, este *principalul mod de comunicare în înțelesul total şi complet de „ontologizare a existenței"* (cf. înțelesul etnologic al proverbului „dacă n-ar fi nu s-ar povesti" — ceea ce poate însemna şi: „dacă se povesteşte — negreşit că este").

Povestitul — înțeles ca *act* (al povestirii) — pune în evidență motivul din care optăm pentru denumirea de gen *narativ* şi nu gen epic: ca realitate folclorică, faptele din cultura tradițională orală ce se situează în această categorie *trăiesc* prin actul povestirii; aşadar denumirea de *narativ* evidențiază mai bine rolul *acțiunii de a povesti*, pe când denumirea de *epic* pune accentul pe „substanța povestirii".

În al doilea rând *povestitul* în înțelesul de mai sus, prin rolul şi rostul lui în folclor, în cultura tradițională orală şi în viața comunităților rurale este unul dintre cele mai complete fapte etnologice având o importanță de prim rang în *crearea „culturii etnografice"*, în *transmiterea* („comunicarea") şi în *păstrarea* („conservarea", „tezaurizarea") acesteia; *povestitul este cel mai cuprinzător fapt al oralității* atât la nivelul folclorului (fiind „forma specifică" de existență a celor mai numeroase, mai ample şi mai des întâlnite specii folclorice: basmul, legenda, snoava, povestirea), cât şi la nivelul întregii culturi de tip folcloric (în sensul că *toate* cunoştințele privind artele folclorice şi tehnicile tradiționale ale civilizației rurale *nu există decât în formă orală*, fiind „puse în act" în această formă, prin acte ale vorbirii — adică *povestite*).

Prin urmare, forma gramaticală *povestitul* poate fi pusă în ceea ce priveşte cultura tradițională orală în mod justificat în simetrie cu altele asemenea ei, precum am afirmat deja (*colindatul*, *descântatul* ş. a.), învederându-se astfel rolul şi funcția povestitului de a fi *instituție a culturilor folclorice şi a civilizațiilor rurale comunitare* — încă mai amplă şi mai cuprinzătoare decât celelalte.

În concluzie, putem susține că în culturile folclorice, în civilizațiile tradiționale rurale, *povestitul reprezintă forma cea mai directă, cea mai cuprinzătoare de manifestare şi de înfăptuire a oralității*; aici totul „se povesteşte" — meseriile, îndeletnicirile, credințele, dar mai ales faptele de viață care marchează şi orientează individul şi comunitatea, armonizează şi ordonează existența lor — constituindu-se astfel *un vast tărâm expresiv–explicativ* — impresionanta „enciclopedie populară", o

„ontologie" a lumii şi a existenţei ca nivel al cunoştinţelor specifice culturii tradiţionale orale şi civilizaţiei rurale preindustriale.

Vom mai spune că acest cuprinzător rost al povestitului include şi *un grup de funcţii* pe care le perpetuează *preluând atribute ale ritualităţii* din instituţiile arhaice echivalente: *funcţia expresiv–întemeietoare* (noima existenţială a faptelor care se „onticizează" prin actul povestitului — „dacă n-ar fi, nu s-ar povesti"); *funcţia „explicativă"* prin care povestitul ocupă cel mai larg perimetru din folclor şi din întreaga cultură tradiţională orală, exercitând atotcuprinzătoarea *funcţie etiologică* — definitorie pentru folclor şi pentru întreaga cultură din care el face parte; *funcţie de „autogenerare"*, ca diseminare a fenomenului însuşi — substanţa narativă se îmbogăţeşte necontenit, se modifică mereu (este proteică), proliferează noi imagini, generează sugestii, amplifică şi nuanţează structurile şi substanţa narativă, iar prin *actul povestirii* se pun în mişcare *elemente de ritualitate* (precum cele care asigură funcţia apotropaică a povestirii basmelor).

Genul narativ are două subcategorii:

a) *în proză*, b) *în versuri*.

Genul narativ în proză cuprinde *basmul, povestirea, snoava* şi *legenda*.

1.2. Basmul şi subspeciile sale. Ca specie a folclorului basmul se caracterizează prin cea mai amplă şi cea mai complexă structură. În mediul tradiţional rural românesc basmul a fost/este numit „poveste", iar în folcloristica noastră mai veche denumirile sunt indecise sau oscilante: „tradiţii", „snoave" dar mai ales „legende" (Ispirescu, ediţia definitivă din 1882 — *Legendele sau basmele românilor*); acelaşi culegător, înţelegând prin *basme sau legende* creaţii „lungi şi serioase", le numeşte pe celelalte „snoave şi glume", iar în volumul *Poveşti morale* (1886) Ispirescu include basme despre animale şi basme nuvelistice (Bîrlea, 1974: 159–160).

Prin „punerea în act" a basmului — povestitul — acesta vădeşte o strânsă (chiar dacă puţin aparentă) legătura cu *ritualitatea* prin câteva aspecte semnificative:

a) Dincolo de vizibile „intenţii distractive", cu care basmul este povestit (mai ales în vremurile moderne şi în afara mediului culturii tradiţionale), prin *actul povestirii lui* seara la vatra focului, la stână se creează *un spaţiu protector* în care nu pot să pătrundă duhurile rele. Prin povestirea zilnică, seară de seară, a câte unui basm, vreme de o sută de zile cât durează gestaţia oilor, se ocazionează *ivirea mielului năzdrăvan* (Bîrlea, 1981: 140).

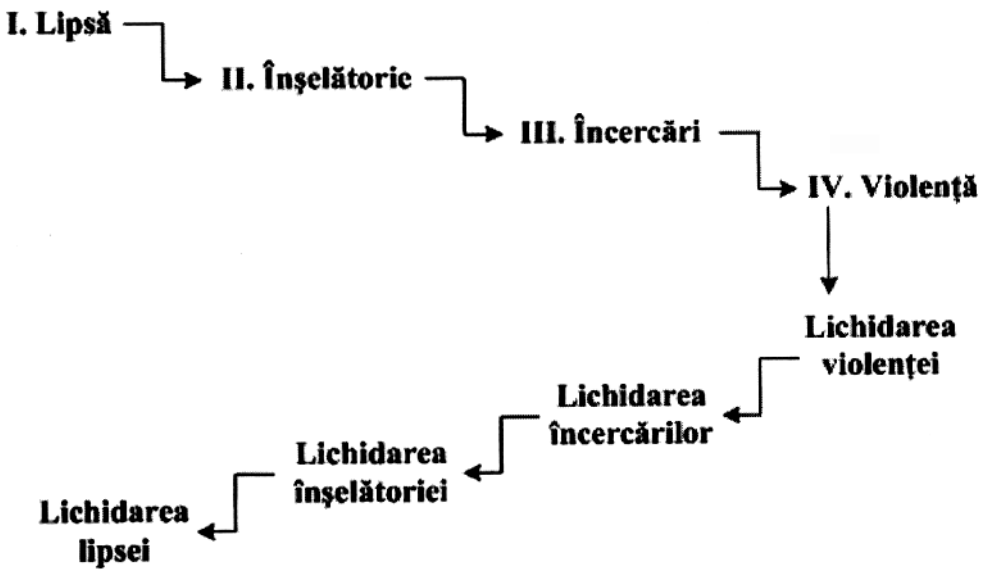
Tot în scopuri apotropaice se înscrie şi *povestitul basmelor în ajunul marilor sărbători*, când, potrivit mentalului tradiţional–folcloric, cerul este deschis şi, de asemenea, deschise sunt şi hotarele tărâmurilor (tuturor lunilor); atunci povestitul basmelor apără hotarele lumii noastre de năvala duhurilor stricăcioase din afara ei.

b) *Limita maximă* a eficienţei rituale a basmului în cultura tradiţională orală şi în mediul său specific este atinsă în cazul cunoscut sub numele de *Povestea lui Ignat*, „basm ritual" a cărui povestire se face numai în ajunul Ignatului — zi de la sfârşitul postului mare al Crăciunului — când, prin puterea magică a povestitului acestui basm, se suspendă rigoarea postului creştin, se taie porcul şi toţi ai casei mănâncă „pomana porcului" — denumire populară pentru ceva ce poartă destul de vizibil caracteristicile unui *ospăţ ritual* precreştin (Hedeşan, 2001).

Tot limita maximă a povestitului basmelor este atinsă şi prin *interdicţia* rostirii lor în condiţii profane (în cursul zilei, în afara celor o sută de zile etc.). Pedeapsa pentru

încălcarea interdicției este cuprinsă într-o zicală (blestem la origini): „Crape-ți/ Rupă-ți-se cămașa în spate!”. Crăpatul cămășii în spate, pedeapsă pentru încălcarea interdicției povestirii basmului în condiții profane (ca şi mototolirea cearceafului sub tine în timpul nopții) sunt grave semne rele, prevestiri ale morții (Boldureanu, 2001: 121–122).

c) Pe baza „funcțiilor” basmului (elemente formale, structural–funcționale susceptibile de o mare varietate combinatorie) stabilite şi definite de Vladimir Iakovlevici Propp, autorii unuia dintre cele mai răspândite manuale contemporane de folclor literar românesc alcătuiesc o schemă (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 78) care, în esență, redă *formula de principiu* a *vindecării magice*:



Notăm că în terminologia structuralismului lui Claude Lévi-Strauss, funcțiilor proppiene le-ar corespunde termenii de „miteme” sau „pachete de relații” (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 201).

Căutându-se determinarea unor subiecte–tip în cazul *basmului fantastic* („basmul propriu-zis”) în *Catalogul Aarne–Thompson*, în folclorul românesc există aproximativ 270 de tipuri dintre care 140 sunt comune şi altor popoare, iar restul de 130 sunt româneşti, ceea ce denotă „aderența etnică a narațiunii orale” în cazul culturii noastre tradiționale (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 200). După cum vom încerca să arătăm cu prilejul analizei fondului ideatic al basmului *Tinereţe fără bătrâneţe (...)*, această aderență etnică narativă se manifestă nu doar în ceea ce priveşte lărgimea de suprafață, ci şi o modificare creatoare specifică, de profunzime, a fondului ideatic şi a semnificațiilor etnologice.

În sfârşit, în ceea ce priveşte *definiția basmului folcloric*, vom arăta că definirea acestuia se poate pune pe baza însumării trăsăturilor sale specifice: *structură epică amplă pluriepisodică* (realizată prin combinarea unităților formal–funcționale în actul povestitului); *reflexe şi ecouri ale ritualității*; *intruziunea fantasticului* (de la dozele mari ale unui „fantastic existențial” în basmul propriu-zis până la forme mai uşoare ale unui anume „degradé” folcloric — misteriorul, miraculosul, feericul); *caracteristica metamorfozelor o socotim definitorie pentru basm*, întrucât, deşi exisă o subcategorie/subspecie a basmului numită „basm legendar” — diferența dintre basm şi legendă este dată tocmai de această caracteristică a metamorfozei: *metamorfoze*

ireversibile în cazul legendei şi *reversibile* în cazul basmului. În consecinţa acestei deosebiri, vom putea afirma că *succesorul mitului* este, la nivelul culturii tradiţionale orale, nu basmul (cum credeau romanticii, Şcoala mitologică a lui Max Müller şi adepţii acestora), ci *legenda*, întrucât, exprimând metamorfoze ireversibile, legenda — precum miturile de origine — „explică" modurile în care lumea şi lucrurile ei au apărut, cum a fost ea îmbogăţită sau sărăcită după aceea, iar prin funcţia ontologică a povestitului, în cazul legendei, aceasta le şi *întemeiază* realitatea, semnificaţia, „noima" — adică *existenţa*.

Basmul despre animale. Este o subspecie (după unii cercetători — chiar o specie distinctă) a basmului sesizată în folcloristica europeană printre cei dintâi de Lazăr Şăineanu şi tratată pe larg în capitolul *Fabula animală* (Şăineanu, 1978: 611–616).

Basmul despre animale poate fi definit drept o categorie arhaică a acestei specii, întrucât „personajele" — animale sau obiecte „însufleţite", „animate" — nu sunt *personificări* ale omului sau ale anumitor ipostaze ale lui, ci sunt *întruchipări* ale atotputernicului şi atotcuprinzătorul *animism arhaic*. De aceea din punct de vedere antropologic aceste personaje au *aceeaşi geneză şi factură* ca şi acelea din străvechile legende totemice şi mituri originare — *concepţia animistă arhaică a umanităţii* (Boldureanu, 2003: 71–73).

După Ovidiu Bîrlea repertoriul românesc al basmelor despre animale este destul de mare — 252 de tipuri (26 aparţin basmelor cu formulă) dintre care 167 tipuri plus 19 tipuri de basm cu formulă întâlnite în repertoriul românesc nu figurează în ediţia din 1961 a *Catalogului tipologic Aarne–Thompson* (Bîrlea, 1981: 221).

În concluzie, în totalitate basmul este o specie „populată" *cu* animale: aşadar toate basmele sunt cu animale. Dar în basmele obişnuite animalele sunt doar „personificări" — alegorii ale omului sau ale forţelor „alegorizate" ale naturii. După cum am arătat mai sus, însă, în basmele *despre* animale, respectivele personaje nu personifică, nu sunt alegorii pentru ceva, ci sunt *întruchipări* izvorâte şi populând o viziune străveche a lumii — *animismul arhaic*.

Basmul fantastic: „degradé"-urile lui.

Basmul fantastic (numit şi *basmul propriu-zis*) ca specie folclorică narativă în proză poate fi caracterizat şi definit prin câteva *caracteristici* şi *funcţii*: *funcţia rituală* (sau ecouri ale ei transpuse la nivelul culturii tradiţionale orale în „ceremonializarea" povestitului); *funcţia apotropaică* (vizând scopul protecţiei sau transformării magice a spaţiului şi timpului în care se povesteşte basmul); *funcţia de divertisment* (secundară, deşi devenită în vremurile moderne preponderentă, ea se bazează totuşi pe vechea „funcţie magică" a basmului de a revela/impune realităţii un model ideal–deziderativ).

Dintre coordonatele definitorii ale basmului propriu-zis (dar şi ale categoriilor sale derivate menţionăm: *fantasticul* (în doze descrescânde de la basmul fantastic la cel nuvelistic) are întotdeauna un caracter preponderent existenţial, marcând o „fisură" a realului contingent prin care năvălesc entităţi ale „altei lumi" — chiar dacă fantasticul apare în formele atenuate ale *misteriosului*, apoi ale *miraculosului*, în cele din urmă ale *feericului*; *desfăşurarea structural–tematică amplă*, basmul fiind o specie narativă pluriepisodică, subiectul amorsându-se prin *motivaţii surprinzătoare*; în sfîrşit *diversitatea şi polarizarea* personajelor şi mai ales — definitorie pentru „calitatea de basm" a unui „produs folcloric" sau a unui „fragment", secvenţă a sa — este *reversibilitatea metamorfozelor*.

Virulenţa şi vivacitatea acestei specii (şi a subcategoriilor sale), prolificitatea creativă deosebită pe care o ocazionează s-au manifestat în două modalităţi importante:

a) *Înăuntrul povestitului* (de tipul folcloric al oralității — ca instituție a culturii tradiționale orale şi a mediului comunitar rural) — unde a proliferat dezvoltând varietăți/subcategorii precum *subtipurile*: *basme despre dracul cel prost* (apropiat de snoavă — subliniind, ironizând prostia, urâțenia, mari defecte morale); *basmul nuvelistic* (apropiat de specia numită *povestire*); *basmul legendar* (apropiat de specia folclorică a *legendei*). b) *În literatura cultă* — unde predecesorii „autorilor de basme" sunt culegătorii speciei folclorice a basmului — pătrunderea basmului între speciile literaturii culte făcându-se prin preluarea şi transmiterea în categorii estetico–stilistice a *oralității folclorice* precum şi a *fantasticului existențial* şi a „derivatelor" sale.

Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte

Despre acest foarte cunoscut basm (publicat pentru prima oară de Petre Ispirescu în „Țăranul român" nr. 11/21 ianuarie 1862 — auzit în copilărie de la tatăl său, frizer în Bucureşti — republicat în acelaşi an în broşura *Basme sau poveşti populare*) au devenit loc comun două afirmații: a) nu este un basm „tipic" românesc; b) este un basm „atipic" (în sensul că nu îndeplineşte condițiile definirii generice şi comune a basmului: „lupta şi triumful binelui asupra răului" şi *happy end*-ul).

Dacă vom examina acest basm din perspectiva specifică, adecvată disciplinei noastre, vom constata că analiza relevă o structură ideatică surprinzător de simetrică în raport cu structura celorlalte două mari capodopere ale folclorului românesc — *Meşterul Manole* şi *Miorița* — simetrie pe care o vom releva cu prilejul examinării acestora la locul potrivit al manualului nostru.

Demersul, în cazul de față, se întemeiază atât pe *schema de principiu structural–funcțională a basmului* (pe care am apreciat-o ca fiind traiectul „formulei de vindecare magică") — vezi *supra* — cât şi pe un eseu publicat de Constantin Noica („Steaua", nr. 4/1976) intitulat *O interpretare a basmului Tinerețe fără bătrânețe*, eseu care determină şi situează basmul în importanta ipostază de a fi una dintre premisele „ontologiei româneşti" — *sentimentul românesc al ființei* — „ontologia ființei precare".

Să urmărim, aşadar, nivelurile la care se constituie articulațiile fondului ideatic al basmului.

— La nivelul maximei profunzimi — arhaica *generalitate antropologică* — se află mitemul *pierderii nemuririi* prin care *ființa* omului „cade" în vremelnicie şi, potrivit *firii* omeneşti (ca sărăcire a ființei prin pierderea nemuririi), viața omului curge inexorabil spre moarte — drumul *firesc*). La acest nivel, prin mitemul de maximă generalitate antropologică, basmul acesta n-are cum să fie… românesc! (Printre cele mai impresionante generalizări ale mitemului se află întruchipări precum: *Păcatul Originar*, *Pierderea Paradisului* şi generările metaforice derivate de aici — Nostalgia Vârstei de Aur etc.).

— La nivelul mediu (cel la care încep să se contureze specificațiile etnice — pe mari zone geografice), mitemul pierderii nemuririi se întruchipează particularizându-se în motivul *căutării* tinereții fără bătrânețe; acesta este motivul european nordic cunoscut sub denumirea de motivul Bran, Brian (Braian). Potrivit acestuia, existența omenească îşi dobândea *exemplaritatea ultimă* prin această căutare. Aşa încât, în cazul semințiilor precreştine din Nordul european, calea căutării se continuă şi după moarte. În ritualul în care celui mort i se ocaziona părăsirea lumii celor vii cu luntrea funerară se află, pe bună seamă, încifrată şi o atare semnificație etnologică.

Reflexul acestui motiv — aparent paradoxul — în cultura tradiţională românească (sensibilă şi receptivă, în ciuda distanţei mari) se poate explica prin rezonanţa şi chiar apartenenţa formelor străvechi ale culturii folclorice româneşti nu doar la spaţiul sud-est european şi balcanic, ci şi la cel nordic (cf. Fochi, 1984: 302; Cartianu, 1972: 236–239).

Receptivitatea şi rezonanţa mediului nostru tradiţional la acest motiv sunt adeverite şi de strania legendă consemnată de Lucian Blaga (Blaga, 1973: 31–32).

În sfârşit, la un al treilea nivel — cel al singularizării în spaţiul restrâns al ethosului nostru folcloric — motivul se „concretizează" în *forma românească* a basmului. În orizontul mental tradiţional — apelând la interpretarea lui Noica — fiul de împărat plânge înainte de a se fi născut şi încetează doar când tatăl său îi făgăduieşte *tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, altminteri nu se va naşte. Nici vracii, nici învăţaţii lumii, cercetaţi de împărat, nu putură să-i dea vreun răspuns despre această *naştere peste fire*; numai un uncheş dintr-un „sat aproape" îl avertizase dinainte pe împărat că va avea „dar numai un copil (…). El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el" (Ispirescu, 1962: 2). Abia auzind strania făgăduinţă a împăratului, „pruncul tăcu şi se născu" — spune basmul. La vârsta tinereţii fiul îşi aminti de făgăduinţa tatălui şi-i ceru să o îndeplinească. Cel născut întru această făgăduinţă *peste fire* nu poate obţine îndeplinirea acesteia din partea tatălui — adică *potrivit firii*. Şi atunci feciorul de împărat pleacă *în căutarea nemuririi*, altfel spus *a fiinţei*. Firul epic, episoadele, toată desfăşurarea basmului (în ciuda caracterului său insolit) este conformă schemei de principiu a eficienţei magice.

Astfel, imposibilitatea „vieţii fără de moarte" este simţită ca *lipsă*; făgăduinţa tatălui — *înşelătorie*, urmează *încercările* prin care trece fiul împăratului, depăşind *hotarele* lumii; dar, de fapt, nu hotarele lumii, ci ale *firii* le trece el*, învingând* opoziţia lor *violentă*; ultima înfruntare este *cea a firii* învinse doar aparent. Şi numai aparent răzbunarea firii este non-violentă, căci, călcând din greşeală tărâmul interzis — Valea Plângerii — pe temerarul căutător (ajuns peste fire în Tărâmul Fiinţei spune Noica) îl năpădesc amintirile, dar mai ales cel mai „cumplit" (*complet, desăvârşit* în desluşirea filosofului) sentiment: *dorul*, „sentimentul românesc al Fiinţei" — altfel spus *singura cale* prin care, *potrivit firii*, omului îi este dată accederea la Fiinţă — „cuminecarea" (în termenii lui Noica), aşadar *comuniunea Firii cu Fiinţa*.

Acum basmul („forma românească" la care mitemul, apoi motivul ajung) ne face să înţelegem că *nemurirea nu este o lipsă*, ci nemurirea este cea mai cumplită *nefericire* a firii. După răzvrătirea (non-violentă) a răzbunării firii aparent înfrânte, urmează calea *lichidărilor*, potrivit, în principiu, schemei. Feciorul de împărat, mânat de *dorul* aducerilor aminte, face „cale-ntoarsă", îndeplinind (de-a-ntoarselea însă!) *drumul firii* — pe care îl parcursese, nesăbuit, *peste fire*. În drumul de întoarcere, găseşte totul şi toate stând şi vieţuind potrivit firii — totul umanizat şi sub vremelnicie — doar trecuseră sute de ani, iar în locul palatului părintesc, află doar nişte ruine. Într-o pivniţă de sub dărâmături, în fundul unei lăzi, sub veşminte scrumuite de vreme, feciorul de împărat, îmbătrânit peste măsură acum, la sfârşitul drumului, „cu barba albă până la genunchi", găseşte moartea, „chiar Moartea lui" — care, admonestându-l pentru disperanta întârziere — îl loveşte, omeneşte, cu palma; blânda pălmuire îl „desfiinţează", notează filosoful, refăcând etimologia adecvată.

Raportat la „schema vindecării magice" — basmul *nu este nici neromânesc*, *nici atipic*. Doar că acea „luptă dintre bine şi rău" cu triumful negreşit al binelui nu mai poate fi înţeleasă convenţional; înlăturând *cea mai cumplită nefericire a firii* — himerica nemurire — structura ideatică a basmului nostru ne arată că, de fapt,

„lichidarea” celei mai mari nefericii a firii nu poate fi altfel decât *cea mai mare fericire*, singura trăire posibilă a Ființei — în „sentimentul românesc” al acesteia. *Happy end*...

1.3. Povestirea (numită în vorbirea din mediul rural tradițional „pățanie”, „pătăranie”, „patimă” sau — în chip generic — „întâmplare” ori chiar „poveste”) este, în aproape toate privințele, „echivalentul” *nuvelei* din literatura cultă. Ca întindere *povestirea* este o specie folclorică medie, de regulă pluriepisodică (cu puține episoade), rareori *uniepisodică*, caz în care *ea se cere continuată imediat*, actul povestirii contaminând pe vreunul dintre ascultători care se implică firesc, însă la nivelul tensiunii povestitului, prin formele de felul „tot așa și eu” (am auzit, am pățit); „să vă mai spun și eu una”… „nici nu ți-ar veni să crezi” (ce mi s-a întâmplat) etc. Astfel firul epic se poate continua, unul sau mai mulți ascultători devenind (empatic) la rândul lor povestitori, *iar episoadele se înseriază astfel* printr-un fenomen ce ține, de fapt, de aspectul comunitar/colectiv al creației folclorice — cu precizarea că în asemenea cazuri caracterul colectiv se manifestă cumva *imediat–succesiv* (prin „unitatea de loc” în care se desfășoară *actul povestitului*).

Tematic povestirea are un caracter „realist”, evenimentele narate situându-se (sau pretinzându-se a se fi situat) într-un loc și un timp apropiate. Dacă timpul și locul întâmplării narate sunt mai îndepărtate, sau dacă întâmplările sunt la limita credibilului, atunci povestitorul — rezonând empatic cu ascultătorii — utilizează *ad hoc* diferite strategii narative: o formulă de „racord” la episodul anterior (sau de introducere) mai șocantă sau mai atenuată, fie pretinde că el însuși a trăit pățaniile respective, fie apelează la „amintirea” vreunuia dintre cei prezenți ori evocă un „martor” (de regulă cunoscut de cei prezenți — care să fie cât mai credibil și care să-i fi povestit și să fi trăit el însuși acea întâmplare).

De aici decurg *două trăsături definitorii* ale povestirii folclorice: este *direct sau disimulat autobiografică* și, încă mai important, evenimentele trebuie strategic prezentate în actul povestirii, astfel încât ele *să fie cât mai credibile*, iar povestirea însăși să fie *verosimilă*. Pentru a întări credibilitatea sau a salva verosimilitatea povestitorul poate recurge la alte „artificii” și stratageme — inclusiv autoironia învăluitoare și umorul — ocolind cu abilitate riscurile incredulității celorlalți și punctele nevralgice ale narațiunii, cu conștiința clară și acută a faptului că dacă ar eșua ar deveni (cel puțin pentru o vreme) „mincinosul satului”. Ajungând cu bine la sfârșit — povestitorul (mai ales dacă a preluat firul povestitului din gura altuia) încheie printr-o formulă de tipul „…apoi, dacă cel de la care am auzit-o o fi mințit, iaca mint și eu” sau „nu mă credeți mincinos, rogu-vă, oameni buni”.

O altă trăsătură importantă a povestirii folclorice este aceea că, în ciuda caracterului ei „realist”, ea alunecă voalat în fantastic sau cel puțin în misterios și miraculos — priceperea povestitorului vădindu-se în a soluționa miza, poanta firului întâmplării printr-o „cheie” surprinzătoare, neașteptată care, în același timp închide povestirea proprie, dar principial deschide posibilitatea continuării imediate a actului povestirii prin altcineva din rândul ascultătorilor. Dar deschiderea poate să ducă și spre legătura cu *prototipia mitico-legendară,* astfel povestirea ajungând să se învecineze nu doar cu basmul nuvelistic, ci și cu *legenda folclorică.*

1.4. Snoava. Este socotită o „specie măruntă” a genului narativ în proză (fiind, de fapt, echivalentă *bancului* din „folclorul orășenesc”, acesta integrându-se în *cultura populară*). Ovidiu Bîrlea semnalează o anume confuzie terminologică privind „proza

populară" — care se vede şi în meritoria *Bibliografie generală a etnografiei şi folclorului românesc*, apărută în 1968; totuşi, acest autor afirmă că snoava este „specia cea mai apropiată de basmul despre animale [cu care] a fost adesea confundată (…)" (Bîrlea, 1981: 229). Denumirile populare ale speciei acesteia sunt: *poveste, glumă, (i)snoavă, anecdotă*, chiar *basm (basnă)*.

Snoava e o narațiune scurtă, de regulă cu un singur episod în care sunt evidențiate o gamă largă de metehne omeneşti — de la deficiențele fizice/fiziologice înnăscute până la abateri şi devieri comportamentale privind relațiile sociale care au afectat satul românesc (id.: 235).

Mecanismul narativ trebuie să fie simplu, condus însă cu dibăcie pentru ca, topind satira în undele comicului, prin deznodământul–surpriză, să provoace râsete, ilaritate, voioşie, — fără de care snoava eşuează într-o plăsmuire neizbutită.

Fără să atingă cotele mizantropiei şi ale sarcasmului, beneficiind din plin de resursele comicului, ironiei îmblânzite (căreia uneori povestitorul îi adaugă sugestii autoironice), snoava românească aduce prin deznodământul –surpriză, prin poanta finală fie simpla ridiculizare, fie pedeapsa cea mai indicată, care, însă trebuie să se înscrie firesc (chiar dacă surprinzător) în registrul comic — chiar dacă pedeapsa respectivă aplicată celui ridiculizat este maximă (id.: 237). Bîrlea dă câteva exemple când — urmare a unei viziuni arhaice — umorul snoavei devine (pentru omul modern) comic macabru, ca în „năzbâtiile lugubre ale lui Păcală: el «curăță» copilul mic al popii scoțându-i măruntaiele, ucide câinii numiți Cimbru şi Mărar, le taie cozile şi le bagă în oala cu mâncare (pentru că i se poruncise să pună cimbru şi mărar în fiertură), păcăleşte pe popa tăindu-i caprele (oile) pentru a-i face un pod cu o călcătură moale, una tare" („aşezând alternativ animalele ucise ba pe burtă, ba pe spate; mai mult, îl omoară pe popa ce spiona măsurarea galbenilor comorii descoperite şi-l aruncă în mlaştină") (*ibid.*).

La aceste exemple am adăuga snoava despre leneşul condamnat la moarte pentru această boală care-l cuprinse incurabil şi extrem: el preferă să moară flămând decât să-şi înmoaie cei câțiva posmagi pe care o persoană milostivă vrea să i-i dea. „Dar muiați îs posmagii?" întreabă tembelul „Faceți bine şi-l duceți degrabă la spânzurătoare, că alt leac nu mai are"! exclamă resemnată milostiva persoană.

În ciuda structurii sale uniepisodice, snoava se dezvoltă în serii/cicluri prin *înserierea episoadelor* ca „isprăvi" ale lui Păcală şi Tândală, Nastratin Hogea, Ion şi Mărie etc., iar în repertoriul orăşenesc — Bulă, Iţic şi Ştrul etc.

Repertoriul românesc al snoavei (şi al perechii sale din „folclorul orăşenesc" — bancul) este impresionant, specia respectivă fiind deosebit de prolifică (Într-o discuție de după 1990 Mihai Pop spunea — mai în glumă, mai în serios — că împreună cu un prieten inginer, adunase vreo cinci–şase mii de snoave/bancuri; şi culegerea continua…).

1.5. Legenda. După criteriul şi funcția *etiologice* — „explicative" — (acestea fiind coextensive asupra întregului folclor, ba mai mult, extinzându-se la scara culturii tradiționale orale înseşi), *legenda* este „specia magistrală" a genului narativ (nu în sens metaforic, ci aşa cum, de pildă, farmaciştii vorbesc despre „rețete magistrale"). Precum arătam pe larg în cartea noastră consacrată *universului legendei* (Boldureanu, 2003: *passim*), în definirea legendei folclorice trebuie să ținem seama de aceste caracteristici:

— este specia magistrală a genului narativ, îndeplinind *o funcţie etiologică* definitorie, suma „explicaţiilor" oferite de legendă alcătuind — precum s-a spus demult — o adevărată „enciclopedie a cunoştinţelor populare" (Fr. Hebbel);

— legenda (şi nu basmul) este de drept şi de fapt succesoarea şi continuatoarea mitului în sensul că, prin funcţia sa *expresiv–explicativă* („ontologizantă"), legenda *întemeiază noima a ceva*; astfel încât entităţile, faptele, *povestite* de legende devin *realităţi* semnificative abia după ce legenda le întemeiază semnificaţiile proprii. Altfel, pentru orizontul mental tradiţional, respectivele entităţi ori n-ar exista, ori ar fi de-a dreptul primejdioase;

— legenda se poate „esenţializa" printr-un fel de contragere restrângându-şi corpul său narativ până la proporţiile reduse ale unui *proverb* (numit în graiul locuitorilor satelor „zicală", „vorba ăluia", „vorbă de duh" sau chiar simplu *„vorbă"*). Mai mult, la rândul lui, proverbul îşi poate continua restrângerea la proporţiile (şi mai reduse!) ale unei singure expresii/vocabule printr-un fenomen pe care l-am descris în cartea noastră citată mai sus (în capitolul despre vecinătăţile legendei) şi care poartă denumirea de „etimologie populară". În această privinţă este, desigur, greu dacă nu chiar imposibil să găsim ori măcar să presupunem şi să reconstituim formele legendelor corespunzătoare care au generat cutare sau cutare proverb; am reuşit identificând *legenda* corespunzătoare să restabilim forma adevărată a proverbului „Nici în car, nici în căruţă" (Boldureanu, 2001: 209–213). Totuşi, nu putem să nu evidenţiem intuiţia extraordinară a unuia dintre primii noştri folclorişti, Anton Pann care şi-a intitulat una dintre cele mai cunoscute cărţi ale sale tocmai prin sintagma *Povestea vorbei*;

— metamorfozele (şi în sens larg „transformările") prezentate în legende sunt *ireversibile*, ceea ce constituie criteriul *definiţiei diferenţiale* legendă/basm (vezi *supra*).

De aceea socotim că este bine să oferim aici (ca sintetică) definiţia dată în anii '80 de Ovidiu Bîrlea (pe baza unui criteriu de factură fundamental – teleologică): „(…) legenda denumeşte o naraţiune cu ţel explicativ sau un comentariu despre oameni şi aspecte mai proeminente. Comentariul legendei se concentrează în jurul trăsăturilor neobişnuite, cu vădită predilecţie pentru ciudăţeniile oferite de natură şi viaţă. Mentalitatea populară [tradiţională — n. n.], mai cu seamă cea de grad arhaic este orientată structural spre perceperea contrastantă a realităţii (…)" (Bîrlea, 1981: 47).

„Logica legendei" poate fi astfel formulată (ca silogism):

— se postulează o realitate neconfirmată în lumea obişnuită (căreia i se dă statut de *premisă majoră*);

— se prezintă o întâmplare extraordinară, *ireversibilă* în consecinţele ei (posibilă dar neconfirmabilă), căreia i se dă statutul de *premisă minoră;*

— prin joncţiune/conjugarea (silogistică) a premiselor, se formulează *explicit* o concluzie privind *starea* actuală (şi definitivă) a entităţii a cărei *noimă* (semnificaţie de obicei eclatantă, surprinzătoare) se relevă astfel. Entitatea „explicată" în acest mod aparţine indubitabil lumii obişnuite, de a cărei *realitate* nimeni nu se poate îndoi în vreun fel. Schematic: o fată de îndrăgosteşte (peste fire!) de Soare; pentru dragostea ei *nefirească* este pedepsită să nu se mai poată mişca — ca să nu umble, pesemne, după astrul iubirii interzise — şi, urmare a pedepsei/blestemului, *ea se metamorfozează în floarea soarelui*, care, la nesfârşit şi pentru totdeauna, îşi întoarce faţa (care imită Soarele) spre nepământeasca fiinţă.

În pofida marii prolificităţi a speciei, legenda folclorică a fost puţin studiată, contribuţii însemnate aducând Adolf Schullerus (catalog al legendei româneşti), Ion Muşlea şi Ovidiu Bîrlea (*Tipologia folclorului* din răspunsurile la chestionarele lui B. P.

Hasdeu), Adrian Fochi (*Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea* (…) şi îndeosebi *Corpus*-ul legendei româneşti şi bibliografia completă a speciei (*Legendele românilor* — reeditată în 1994) realizat de Tony Brill.

În cartea noastră despre *universul legendei folclorice româneşti* (Boldureanu, 2003), căutând un criteriu care să se poată aplica *oricărei entităţi* „explicate" de o legendă, am apreciat că respectivele entităţi devin „personaje de legendă" atunci când dobândesc calitatea de *vieţuitoare ale lumii* (ale tărâmurilor, ale tuturor lumilor). Aplicând un asemenea criteriu, am putut să clasificăm legendele (tipologizându-le şi tematic) astfel:

— *Legende etiologice* (funcţia etiologică este predominantă, iar tematic se referă la „cele dintru începuturi").

— *Legendele cosmogonice*, derivând din cele dintâi, deschid „povestea lumii de demult" (preluând aici titlul celebrei culegeri a lui Tudor Pamfile din 1913) — Facerea lumii şi lucrarea demiurgilor (actanţii şi a adjuvanţii lor).

— *Legendele despre vieţuitoarele văzduhului.*

— *Legendele despre vieţuitoarele apelor.*

— *Legendele despre vieţuitoarele pământului* (cu subcategoriile *Omul şi felurimile lui*: eroii, sfinţii, căpcăunii, moşii, strigoii şi *Legendele despre sfârşitul lumii*).

Pentru a cuprinde *întreaga realitate* legendele folclorice, precum remarcă Silviu Angelescu, se referă şi la fapte ce sunt, dar nu sunt cum trebuie, „explicând" de ce sunt astfel, ceea ce îi permite autorului să evidenţieze existenţa unei categorii de *antilegende* (Angelescu, 1995).

În sfârşit, trebuie să arătăm că *valoarea literară* a legendei folclorice a trezit şi a susţinut interesul deosebit în rândurile creatorilor epocii romantice, dar şi a succesorilor, pe două direcţii principale: mai întâi, prin „revelaţiile" creative individuale (de la Ion Heliade Rădulescu la Lucian Blaga), iar cea de-a doua, care începe tot cu Heliade Rădulescu, dar se îndreaptă spre idealul descoperirii şi al refacerii de mitologie/epopeii naţionale — culminând cu Eminescu.

1.6. Proverbul — denumit astfel de către vechii învăţaţi şi cărturari — termenul a fost preluat de folclorişti (culegători), mai târziu adăugându-se un alt neologism, *paremiologie*, (Chiţimia, 1960) prin care se desemna atât domeniul (obiectul cercetat), cât şi preocuparea de a-l cerceta. Apărut „în literatură încă de timpuriu, şi mai cu seamă masiv, înaintea celorlalte specii folclorice" (Bîrlea, 1983: 313) — *Biblia*, *Pildele sau Proverbele lui Solomon* — este necesar să diferenţiem termenii: *proverb, maximă, aforism* de *zicătoare, zisa* (ăluia), *zicală, vorba* (ăluia), *vorba din bătrâni* (aceste ultime cuvinte fiind cele ce, în mediul tradiţional rural românesc, în „limba populară, a poporului" numesc „faptul folcloric" care ne interesează).

Situându-se cumva la mijloc, *proverbul* separă „realităţile", entităţile desemnate prin *maximă, aforism, pildă* — specii culte, aparţinând aşa-zisei „literaturi gnomice" (Iorga, 1925, I) — de cele „populare" (zicătoare şi celelalte).

Întrucât proverbul se învecinează atât cu maxima, cât şi cu zicătoarea, fiind prilej de confuzii (drept care specia a fost argument al „teoriei" despre folclor ca sumă a „bunurilor culturale decăzute", celebra formulă *Gesunkenes Kulturgut*), suntem datori a arăta că în istoria folcloristicii româneşti specia numită *proverb* a ocazionat alcătuirea unuia dintre puţinele *corpus*-uri de folclor: Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, volumele I–X, Bucureşti, 1895–1903 (1912).

În ceea ce ne priveşte, apreciem că înăuntrul folclorului (aşadar aparţinând *culturii tradiţionale orale*) se situează cu precădere — dacă nu exclusiv — doar ceea ce este denumit în mediul tradiţional rural prin *zicătoare, zicală, zisa ăluia* şi celelalte din această serie.

Zicătorile sunt definite de Ovidiu Bîrlea astfel: „(…) nu sunt în fapt decât exprimări figurate, în care imaginea îşi capătă înţeles prin transfer metaforic" (Bîrlea, 1983: 317). Întrucât îşi dezvăluie sensul numai în chip metaforic, zicalele se vădesc aproape întotdeauna intraductibile cuvânt cu cuvânt (*ibid.*). Acelaşi autor arată că proverbul poate deveni zicătoare „prin eliminarea unei părţi (…), binomul semantic [proverbul n. n.] fiind amputat de monomul care îl particularizează. În realitatea folclorică, procesul e întrucâtva curent, petrecându-se chiar în amândouă direcţiile, prin reducerea proverbului la zicătoare şi invers, prin întregirea zicătorii cu partea eliptică prin care capătă profil de proverb" (id.: 318–319).

Motivul pentru care am aşezat *zicătoarea* în acest subcapitol ce aparţine genului narativ în proză este acela că zicătoarea are ca principală provenienţă generică „contragerea" unei legende (nu întotdeauna detectabile, dar care întotdeauna poate fi presupusă şi foarte adesea chiar imaginată) şi poate fi, la rândul ei, susceptibilă la o „reducţie" şi mai accentuată prin „etimologia populară". Zicători precum: *Pestriţ la maţe, Cum e salcia-i şi răchita, A bate apa-n piuă, A spăla putina, (S-a dus) pe apa Sâmbetei, Nici în car, nici în căruţă, Dracu-n apa mică, Dracul nu-i bun nici fiert, nici nefiert* au, foarte probabil, originea în legende care le „explică"; am afirmat şi am dovedit acest lucru pentru zicătoarea *Nici în car, nici în căruţă* (Boldureanu, 2001: 209–213), unde, identificând o legendă consemnată de Elena Niculiţă-Voronca (Brill, 1994, I: 13–18), pe baza acesteia am refăcut forma originară a zicalei: „Nici în *cal,* nici în căruţă", şi am dedus (în prelungirea axei legendă–zicală) şi etimologia populară „cal-dă-fer" (calorifer), ca şi înţelesul etnologic al sintagmei „apă înferată". (Boldureanu, 2001: 115), precum şi alte zicale şi credinţe (despre gemeni, „dracul în apa mică", „dracul nu-i bun nici fiert nici nefiert").

2. *GENUL NARATIV ÎN VERSURI*

2.1. Balada folclorică: origine, tipologie, structură, zone de răspândire. Alte specii: jurnalul oral

Balada este specia care ocupă aproape în întregime domeniul genului narativ în versuri; în diacronie, ea păstrează legături („vecinătăţi") strânse în ceea ce priveşte *subiectul* („eposul") cu *colinda* (cf. Boboc, 1985, *passim*), cât şi cu „firul epic" al unor cântece lirice („soluţia lirică" a unor balade precum capodoperele *Mioriţa, Mănăstirea Argeşului/Meşterul Manole*, ori balada bănăţeană *A Mantului*, transpusă în expresie lirică de doinitorul Achim Nica). În sincronie, balada de învecinează cu o specie a genului narativ în versuri numită *jurnal oral* (care versifică în chip baladesc evenimente relativ recente, consemnate şi scriptic, care au frapat şi au impresionat puternic „sensibilitatea populară"). Exemplele cele mai cunoscute sunt: *Trenul de la Balota, Codin, Focul de la Costeşti* şi chiar *Mantu de la Căvăran*. Denumirile pentru baladă întâlnite în mediul rural (reţinute şi chiar preluate de folclorişti pentru a desemna această specie folclorică) sunt: *Cântec bătrânesc* (încetăţenită de Alecsandri), *Cântec din bătrâni* (Banat), *Cântec de bătrâneţe, Hora voinicească* şi altele similare.

Folcloristica românească apreciază că originea baladei noastre folclorice se află *în evul mediu timpuriu* (ca şi în cazul Europei, în general); dovada indirectă a originii medievale a baladei folclorice o reprezintă atmosfera ei caracterizată prin: *mister, aventură* (la limita sau în interiorul *fantasticului*)*, cruzimea* şi *violența* (aparent gratuite) — cf. Pânzaru, 1989: 91–93.

V. I. Propp defineşte balada folclorică prin elementele cuprinse în sintagma ce o caracterizează „cântec povestitor destinat ascultării". În folcloristica românească mai veche, Lambrior şi Iorga atribuie baladei o obârşie străină (aulică), iar Petru Caraman şi Dumitru Caracostea apreciază că balada are gradul de istoricitate cel mai mare în raport cu oricare specie din folclorul nostru.

După opinia noastră, balada folclorică integrează fapte şi evenimente ale istoriei (ale realității trăite) prin *asimilare după o prototipie mitic–legendară* (de unde şi „vecinătatea" cu legenda), hiperbolizând trăsături precum *eroicul, violența, cruzimea, fantasticul* etc.

Tipologia baladei. Ne propunem ca, dintre numeroasele clasificări ale acestei specii în folcloristica românească, să le evidențiem, succint, pe cele mai semnificative:

— *G. Dem. Teodorescu* (1849–1900), unul dintre cei mai cunoscuți culegători, alcătuitori de culegeri de folclor, clasifică baladele (pe care le numeşte „cântece vechi"/legende şi basme) în: A. *Solare şi superstiționse* (*Soarele şi luna, Iovan Iorgovan, Oaia năzdrăvană, Brumărel* etc.); B. *Istorice* (*Meşterul Manole, Dobrişean, Radu Calomfirescu, Cântecul Brăilei* etc.); C. *Haiduceşti* (*Miu Cobiul, Ştefan Vodă, Gealip Costea, Corbea, Golea Haiducul* etc.); D. *Domestice* (*Moşneagul, Ghiță Cătănuță, Iencea Sibiencea, Kira* etc.) (Teodorescu, 1985, I, II, III);

— *I. C. Chițimia* (1908–1996), folclorist important în a doua jumătate a veacului XX, spirit polemic (care, împotriva opiniei aproape unanime a specialiştilor, susținea rolul variantelor şi nu a intervențiilor lui Alecsandri în modificarea textelor din colecția din 1866) clasifică balada în *specii* şi *subspecii*: *legendare, vitejeşti* (haiduceşti, voiniceşti), *de conflict* (familial şi social)*, istorice* (Chițimia, 1971);

— *Al. I. Amzulescu*, cercetător contemporan al baladei, distinge *şase tipuri* ale acestei specii folclorice: (1) *fantastice*, (2) *vitejeşti*, (3) *păstoreşti*, (4) *despre curtea feudală*, (5) *familiale* (6) *jurnale orale* (Amzulescu, 1964);

— *Gh. Vrabie* (1908–1991) clasifică balada tot în şase categorii, diferite însă de cele stabilite de Amzulescu: *legendară, păstorească, cântecul istoric de curte, balada antiotomană, antifeudală* şi *familială* (Vrabie, 1996);

— *Mihai Pop* şi *Pavel Ruxăndoiu*, autorii volumului *Folclor literar românesc,* subliniind faptul că balada încadrează faptul autentic de la început într-o viziune mitică, consideră definitorie pentru baladă „marca dominantă a sistemului de explicații" — pe baza căreia clasifică: *Cântecul epic, Cântecul legendar, Cântecul mitologic* sau *Cântecul fantastic* (Pop, Ruxăndoiu, 1990: 229).

Structura baladei. Articulațiile ideatice ale acestei specii cuprind trei niveluri: (1) *Substratul arhaic*/mitologic, unde sâmburele mitemic are generalitate antropologică (acesta nu este întotdeauna evident); (2) nivelul (proto)conceptelor transpuse zonal (pe mari arii); (3) *nivelul etnic* particularizat în funcție de ethosul folcloric (unde „cântecul epic" se înrudeşte cu alte specii — basm, legendă, colind). În fapt, balada folclorică, fiind un cântec epic de o întindere medie, pentru a se evita monotonia, este „redat" de interpretul–creator — *rapsodul* — prin alternarea pasajelor cântate vocal cu secvențe instrumentale (cobză, țambal, vioară) şi cu pasaje recitate. Acesta, după aprecierea

noastră, este înțelesul propriu al *rapsodului* şi *rapsodizării* ca „termen tehnic" al disciplinelor etnologice.

Particularitățile zonale ale baladei româneşti

După Ovidiu Bîrlea, urmând particularitățile intrinseci ale baladei, se pot distinge două zone: *prima* (cea de sud-est a spațiului românesc) cuprinde trei subzone:

— Oltenia, Muntenia, sudul Moldovei şi Dobrogea;

— Valea Timocului (partea de nord-est a Serbiei şi nord-vestul Bulgariei);

— Banatul (îndeosebi cel montan, precum şi „Banatul sârbesc" — din Voivodina, Serbia).

În această *primă zonă*, balada folclorică este o specie încă vie; inter- preții–creatori (numiți *rapsozi*, precum am arătat deja) sunt *lăutari* profesionalizați. Subzonele Valea Timocului şi Banat excelează prin hiperbolizări şi fantastic, iar Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova de sud — îndeosebi prin etalarea faptelor eroice, vitejeşti aulice şi familiale.

Zona a doua este cea nordică şi nord-vestică şi cuprinde Moldova de nord şi Transilvania. Aici balada este mai puțin reprezentată ca specie, în schimb „motivele", „subiectele" cele mai frecvente ale baladelor, atunci când apar (motivul *Mioriței*, *Vânătorii* etc.), se concretizează în *colinde*. Există şi o zonă intermediară (cea dintre Târnave şi Carpații Meridionali) unde au fost consemnate balade cu un număr restrâns de versuri. (Bîrlea, 1983: 151 şi urm.). Adăugăm, pe lângă influența „cărților de balade", semnalată în zonă, şi faptul că pe Valea inferioară a Mureşului, colindele şi colindatul — inclusiv pe teme „baladeşti" — sunt foarte vii (Cf. Boboc, 1985, *passim*).

Jurnalele orale au o valoare (pseudo) documentară şi locală, întrucât prin *temă* se raportează la evenimente locale care au impresionat profund sensibilitatea omului din mediul tradițional; aceste evenimente sunt *exprimate* în versuri (întrucât „vorbirea pre versuri tocmită" are, prin sine însăşi, mare prestigiu, în mediul tradițional). Faptul excepțional se „baladizează" — adică se supune prototipiei mitico–legendare, oferind indicii despre mecanismul genezei baladei, ca „participantă" la *mitologia folclorică*. Exemple: *Trenul de la Balota, Codin, Focul de la Costeşti* sau chiar *Mantu, Terente, Radu Mamii.*

2.2. ***Meşterul Manole***. Una dintre puținele capodopere ale „geniului popular românesc", legenda Mănăstirii Argeşului (alături de *Miorița*, dar şi de *Tinerețe fără bătrânețe, Cel unchiaş bătrân*, chiar *Toma Alimoş*) se conformează — de parcă ar fi fost conştient create — aceluiaşi „model ideatic": *substratul de adâncime* (la care întâlnim „mitemul generator", sâmburele, nucleul de maximă generalitate antropologică, cel care îi asigură „produsului final" *comprehensiunea*/comprehendarea în toate locurile şi în toate timpurile), *nivelul mediu* (cel al specificațiilor larg–zonale — de pildă zona balcanică şi sud-est europeană, zona slavo-baltică, zona central europeană etc.), în sfârşit, „nivelul de suprafață" — concretizat spațio-temporal prin *creații etnofolclorice* conforme unui anume *ethos folcloric*, care, însă, nu este suprapozabil unui *etnic rasial* şi cu atât mai puțin unui „etnic național" de dată mai recentă (pentru estul, sud-estul european, zona central europeană ca şi pentru zona balcanică suprapunerea „etnic-național" se manifestă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea).

— La nivelul de profunzime — cel al substratului, de arhaicitate — se află „sâmburele mitemic", „nucleul generator", care ar putea fi aproximat prin sintagma *sacrificiului întemeietor*. Având caracterul *maximei generalități (antropologice)*, mitemul acesta generează paradigma *Facerii Dintâi* (dar tot atât de îndreptățit se poate

afirma că mitemul respectiv *este generat* şi în acelaşi timp *susţine* „imagi-nea–idee" arhaică a Genezei; aparenta ambiguitate ne arată că avem de-a face cu *entităţi primordiale*, care, date fiind spiritului omenesc din Primordii, nu se explică una prin alta, nu se reduc şi nu se deduc una din alta). Reprezentând imaginea–idee a Facerii Dintâi, mitemul şi paradigma ne spun că *la temelia lumii stă sacrificiul întemeietor*. De aceea, orice fapt al lumii, adăugat ulterior — pentru a avea semnificaţie, pentru a nu fi primejdios, dar mai ales *pentru a dăinui*, pentru „a avea viaţă" (din viaţa lumii, ca părtaş la viaţa lumii), trebuie să se conformeze paradigmei primordiale, cea a Facerii Dintâi. Această conformare a creaţiei omeneşti semnifică *omologarea* magic–rituală a „creaţiei creaturii" prin hierofania actului primordial, desăvârşit, al divinităţii *illo tempore*. Despre „structura arhaică a acestei mentalităţi general-umane (de generalitate antropologică, precum am arătat) „care a luat naştere sub semnul ontologiei" (al „onticului", al „ontologizării"), Mircea Eliade vorbeşte pe larg într-o carte celebră: *Comentarii la Legenda meşterului Manole*, apărută în 1943 la Editura Publicom din Bucureşti. Analiza acestui nivel arhaic, de generalitate antropologică, îl face pe Mircea Eliade să afirme: „Noţiunea de creaţie este legată, în universul mental popular, de noţiunea de jertfă şi moarte" (Eliade, f.a.: 46), marcând astfel puntea de legătură cu „universul mental popular" — pe care noi, cu o sintagmă mai clară, mai explicită îl denumim *orizont mental tradiţional.*

— La nivelul al doilea — cel al zonei europene mai largi care reprezintă „vecinătăţile noastre", adică Europa sud-estică, Balcanii şi chiar centrul Europei, iar prin extensie o arie importantă a bătrânului continent — acolo unde sunt seminţii *sedentare*, unde se construieşte trainic (la noi urarea la nuntă este „casă de piatră"!) mitemul arhaic se întruchipează, particularizând această specificitate, ca *jertfă în zidire*. De aceea pe arii largi în Europa sunt atestate legende care spun că la temelia unei cetăţi, castel, fortăreaţă, pod (chiar biserică, mănăstire, catedrală) se aşază, fiind jertfit, un prizonier, un străin, un orfan, un copil cumpărat.

Mai îndeaproape, despre zona balcanică, vecinătate a noastră, scriu B. P. Hasdeu, Lazăr Şăineanu (spre sfârşitul veacului al XIX-lea — 1887, respectiv 1888), dar mai ales, aplicat şi analitic, intuind şi anticipând metodologia de factură hermeneutică prin care analizăm aici cele trei capodopere [*Tinereţe fără bătrâneţe (...), Meşterul Manole* şi *Mioriţa*], Dumitru Caracostea în studiul *Material sud-est european şi formă românească — Meşterul Manole*, publicat în „Revista Fundaţiilor Regale", IX (1942), nr. 12, retipărit (Chimet, 1992, I: 367–403).

— Nivelul al treilea, cel al „formei româneşti", la care mitemul sacrificiului întemeietor, prin intermediul nivelului al doilea (jertfa în zidire), *se concretizează* este reprezentat de *Legenda Monastirii Argeşului — Meşterul Manole*.

În folcloristica românească a celei de-a doua jumătăţi a veacului XX, Ion Taloş a consacrat acestei teme o carte de referinţă: *Meşterul Manole*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Enunţăm doar câteva repere care sprijină, susţin şi „explică" articulaţiile ideatice, semnificaţiile etnologice, metodologia pe care am aplicat-o:

(1) Locul ales pentru mănăstire este un „loc rău", bântuit de forţe întunecate, forţe „neîmpăcate" — aşadar un loc frământat de puterile nenumite, aidoma haosului de dinaintea Facerii Dintâi (sens desluşit — desigur prin „imagini artistice" — de Lucian Blaga în drama *Meşterul Manole*) (Boldureanu, 2001: 227–232).

(2) Edificiul care se înfăptuieşte în „forma românească" nu se află în ordinea utilităţilor (militare, civile, domestice), ci în plan spiritual–religios — mănăstirea.

(3) Nostalgia modelului primordial — paradigma Creației Dintâi, a divinității — nu poate şi nu trebuie (ne spune „forma românească") să alimenteze orgoliul omului (creatură a Creatorului), până într-atâta încât omul să-şi afirme, prin creație, *identitatea cu Creatorul* (demiurgul Facerii Dintâi). De aceea, la întrebarea (ispitirea) lui Negru Vodă pusă lui Manole — dacă este în stare să facă o altă mănăstire la fel sau poate mai frumoasă — meşterul oricum, orice răspuns ar da, nu poate să nu greşească ori în ordinea omenescului (*potrivit firii*), ori față de Divinitate (*în raport cu Ființa*); de aceea Manole „se aruncă de pe aripa Templului" (motiv din *Vechiul Testament*), iar căderea dă prilej pentru o nouă legendă: „explicarea" izvorului din fața mănăstirii.

2.3. *Mioriția*

Extrem de întinsă, *exegeza mioritică* (însumând „biblioteci întregi" — cum se spune — vorbindu-se mai în glumă, mai în serios, ba chiar ironic despre o „mioriționlogie"), pe o cale consensuală a unora dintre cele mai profunde analize, aceasta pune în evidență existența în baladă, capodoperă a folclorului nostru, a unui întreg univers cristalizat în forme inconfundabile („matriceale") de adâncime; planul „realizării poetice" este susținut din „subtext" de o încă şi mai complexă rețea de motivații *stratificate* ca ordine de profunzime: *magico–mitice, inițiatice, ceremoniale*, iar în ordinea *vieții spiritului* („liturgia cosmică" — în termenii lui Mircea Eliade), *metapsihice şi metafizice*.

„Varianta Alecsandri" (text comunicat de fapt de Alecu Russo în 1846 — Eliade, 1980: 223) — cea mai cunoscută, exemplară sub raportul realizării poetice (acest fapt nedatorându-se esențialmente „bardului de la Mirceşti" — semn că niciuna dintre creațiile lui personale nu se ridică nici pe departe la valoarea variantei *Mioriței* publicate de el!), permite relevarea a cinci secvențe cunoscute din majoritatea manualelor de nivel preuniversitar sau universitar — (1) *conflictul dintre ciobani,* (2) *mioara năzdrăvană,* (3) *testamentul ciobanului,* (4) *maica bătrână,* (5) *moartea–nuntă.*

Înainte de a încerca o *analiză specifică* (nu aşa cum s-ar face analiza unei „creații de autor", oricât de complexă şi de profundă ar fi acea creație) prin aplicarea aceleiaşi metodologii ca şi în cazul celorlalte capodopere ale folclorului nostru [*Tinerețe fără bătrânețe* (…) şi *Meşterul Manole*], vom face câteva considerații de cadru selectate din exegeze pe care le apreciem semnificative, susceptibile să întemeieze şi să susțină demersul nostru în cazul acestei capodopere.

a) Cadrul natural şi oarecum „domestic/gospodăresc" este „subminat" şi apoi *sublimat* într-o *viziune cosmică liturgizată* (faimoasa „liturgie cosmică" — „creştinismul cosmic" — Eliade, 1980: 246; 248) nenaturală (mistică, metafizică) de comunicare apoi de *comuniune* cu „supranatura", cu transcendentul — aşa încât *natura cea mai apropiată* găzduită în expresiile cele de zi cu zi ale vorbirii şi vieții țărăneşti capătă o surprinzătoare *dimensiune metapsihică.*

b) În variantele cele mai arhaice (pe care Adrian Fochi, alcătuitorul *cor- pus*-ului intitulat *Mioriția* — 1964, iar apoi Nicolae Boboc — 1985, le identifică în „variantele–colind"), „ucigaşii" sunt ori *frați*, ori *veri primari* cu cel ucis. Acesta este „cel mai tinerel", iar ceilalți doi „îi fac legea să-l omoare" pentru că-i „mai străinel". Toate acestea ne duc cu gândul la un cu totul alt nivel al genezei *motivului (pre)mioritic* (Boboc) şi ne obligă la un alt gen de interpretare, aproape integral diferit de „comentariul literar" —(„tinerel", „străinel" — neinițiat; „legea să-l omoare" —

cunoaşterea iniţiatică a morţii/omor ritual) — aşadar o interpretare pe coordonate magico–rituale, iniţiatice.

c) În al treilea rând — putem menţiona că dintre savanţii străini au acordat atenţie *Mioriţei* Jules Michelet *(Légendes démocratiques du Nord,* Paris, 1854), Leo Spitzer (*L'archétype de la ballade Miorizta et sa valeur poétique* — „Cahiers Sextil Puşcariu", vol. II/1952) şi Lorenzo Renzi (*Canti narrativi tradizionali romeni*), iar dintre exegeţii români care au urmărit să îndrume înţelegerea străinilor spre universul *Mioriţei* îi amintim pe I. Muşlea cu studiul din 1925 — Paris, *Le mort–mariage — une particularité du folklore balkanique* şi îndeosebi pe Constantin Brăiloiu cu studiul *Sur une ballade roumaine: La Mioritza*, Geneva, 1946.

Preluând o sugestie metodologică de tip hermeneutic de la Eliade, putem aplica acelaşi algoritm în desluşirea semnificaţiilor specifice ale *Mioriţei*.

Astfel:

— La nivelul de maximă profunzime al acestei capodopere se află *mitul morţii–nuntă*, semnalat de I. Muşlea încă din 1925 (dar potrivit „comparatismului" vremii identificat/documentat pe o arie etnologică — „particularitate a folclorului balcanic").

În 1946, C. Brăiloiu formulează caracterul general–uman al motivului/ mitemului prin sublinierea arhaicităţii lui: „Tema aceasta a « morţii–nuntă » datează încă din preistorie" (Chimet, 1992, I: 298).

Generalitatea motivului este evidenţiată — în alte coordonate — în bibliografia de specialitate actuală: „În căsătoria mioritică sau cosmică are loc o unire eternă între oameni şi natură. *Căsătoria, în dimensiunile ei simbolice umanizează eternitatea morţii* (…)" (s. n.) (Kligman, 1998: 182).

În bibliografia europeană a *Mioriţei*, contribuţia lui Leo Spitzer (1952) pune în lumină „arhetipul baladei" — arhetipul fiind în etnologie şi antropologie o entitate caracterizată prin *generalitate antropologică*, aşadar aparţinătoare nivelului de profunzime.

— La nivelul mediu, încă studiul din 1925 al lui Ion Muşlea este elocvent: în zona larg–europeană (Europa de sud-est, Balcanii, Pindul, Tessalia, estul mediteranean) motivul morţii–nuntă cu înţelesul *nunţii postume* a celui „nelumit" (tânăr, necăsătorit, celibatar) are „ca scop pacificarea sufletului" celui mort „pregătindu-l pentru lumea fără dor" (Eliade, 1980: 235) şi este semnalat încă din perioada antichităţii clasice.

În sfârşit, la nivelul realizării concrete a „formei româneşti", de covârşitoare însemnătate este micul studiu al lui Constantin Brăiloiu, publicat în 1946 la Geneva. Cheia înţelegerii marii specificităţi a împlinirii unice a „formei româneşti" (o numim aşa pentru a arăta consensul cu sintagma lui D. Caracostea din titlul studiului despre *Meşterul Manole*) o dă Brăiloiu în următoarele pasaje:

„(…) textul ne pune la îndemână două teme, confundate aici, însă deosebite prin ele însele, şi disociabile: pe de-o parte asemuirea morţii cu o nuntă; pe de alta, substituirea unui element sau obiect întâmplător accesoriilor normale ale ceremoniilor ţărăneşti" (Chimet, 1992, I: 298) şi al doilea: „(…) totul duce spre părerea că [versurile *Mioriţei*] alcătuiau odinioară elementul verbal al unui sortilegiu. Stropul de regret şi de compătimire vădit, ici şi acolo, în aceste incantaţii dezafectate, nu s-a strecurat desigur în baladă decât începând din ziua când mila creştină a alungat teroarea străbună" (Chimet, 1992, I: 305–306). Acestei chei a înţelegerii baladei i se adaugă cel puţin două argumente ale unicităţii *Mioriţei*: — „(…) *Mioriţa* este una din rarele balade care are o *melodie proprie* (…) (Eliade, 1980: 237);

— Gail Kligman arată că „nunta mortului diferă de funeraliile obişnuite prin elaborarea asociației dintre moarte şi căsătorie, asociație care îşi găseşte o formă metaforică”; însă, citându-l pe Roman Jakobson (*Linguistics and Poetics*, 1960), cercetătoarea arată că „acolo unde similitudinea este suprapusă contiguității, orice metonimie devine uşor metaforică şi orice metaforă are o tentă metonimică”, astfel încât, după Jakobson, ca „paralelism negativ”, bocetul înseamnă „respingerea stării metaforice în favoarea celei factuale” (Kligman, 1998: 167).

În concluzie, cheia înțelegerii *Mioriței* este dată de fuziunea a două teme diferit: *moartea–nuntă* (de mare răspândire, de generalitate antropologică, arhetipală) şi capacitatea/priceperea țăranului de la noi de a vorbi în cuvintele comune ale vieții şi deprinderilor lui cotidiene despre „cele veşnice”, astfel încât a putut înfăptui în *Miorița* liturgizarea cosmică, creştinând universul — „(…) mariajul spiritual caracteristic pentru nunta mortului devine, în *Miorița*, unul cosmic” (Kligman, 1998: 182).

1. *GENUL LIRIC*

1.1. Coordonatele antropologice ale lirismului

Pentru o abordare simetrică a genului liric — în raport cu celelalte genuri ale folclorului — se cuvine să ne referim în acest paragraf introductiv la formele şi modalităţile primare, arhaice, în care şi-au găsit *expresia* mari tensiuni sufleteşti, emoţii genuine, efuziuni, empatii şi osmoze supraindividuale deosebit de puternice. Acestea au bântuit sufletul arhaic şi primitiv topind trăirile individuale într-o magmă suprapersonală cu răvăşiri şi accente pasionale paroxistice şi devastatoare. Asemenea conţinuturi — în cazul lirismului arhaic şi primitiv — sunt „echivalentul" *protoconceptelor* existente la nivelul arhaic care s-au perpetuat în gândirea folclorică.

Trăsătura cea mai generală, definitorie pentru „lirismul arhaic şi primitiv", absolut necesară (deşi relativ greu de înţeles pentru omul modern) în desluşirea sensului fundamental al acestui tip de lirism primar este faptul că, în această condiţie, *lirismul este expresia* (literal: *lirismul exprimă*) unui *noi* şi nu a unui *eu*. *Genul poetic primordial* este exprimarea tensionată a acelei magme a unui *„noi" organic* în care se topeşte fuzionând orice distincţie individuală şi personală. Acea *superpersoană*, acel „noi" se comportă în toate privinţele (în cele existenţiale) ca *un singur organism* în care „individualitatea" nu există, „indivizii" nefiind decât organe ale acelui organism; pierderea unui „organ" al organismului provoca suferinţa, dezechilibrul totale întregului; la rândul lui „organul" era total dependent de organism.

Căutând să stabilească formele generice ale lirismului (genul poetic primordial), Edgar Papu stabileşte, de fapt, *coordonatele antropologice* ale unuia dintre cele mai importante, mai directe şi mai puternice atribute ale umanului: „modalităţile mereu speciale prin care s-a proiectat, în realizarea lirică, totalitatea interioară [expresia acelui „noi" — n. n.] structurată de experienţa iubirii, a vieţii, a morţii, a naturii etc." (Papu, 1972: 6).

Efectiv, *coordonatele antropologice* (originare, primordiale, arhaice, de „generalitate antropologică") ale lirismului se „concretizează" *întruchipându-se ca expresie nemijlocită* în speciile arhaice pe care Edgar Papu le denumeşte astfel: *Cântece de muncă — cântece de vânătoare; Cântece magice; Cântece războinice; Cântece de prietene; Imnurile către puterile naturii*. Că acestea se comportă ca adevărate protoconcepte ale gândirii folclorice stau câteva argumente:

a) indistincţia „colectivă"/comunitară („anonimatul" în folclor, dezinteresul pentru „individualitatea marcată" a omului din mediul tradiţional rural);

b) prestigiul pe care oamenii aceluiaşi mediu îl acordă „vorbirii pre versuri tocmită" — care derivă din prestigiul primordial al *cântatului* (aşa încât în vorbirea „oamenilor din popor" *viers, ghiers* înseamnă de fapt „melodie"). *Cântatul* are capacitatea de a domina, a ordona, a „controla" nu doar „lumea noastră", a celor vii, ci şi de a străbate hotarele lumilor/tărâmurilor: cântul tuturor păsărilor (cântatul cocoşilor vesteşte şi-n lumea de dincolo trecerea vremii, cântatul găinii — semn de moarte, cucul numără anii vieţii celui care-l aude cântând, cântecul cucuvelei arată că pe aproape bântuie duhul morţii, trâmbiţele Ierihonului, prin cântarea lor, vor vesti venirea Zilei de Apoi);

c) sub puterea protoconceptelor gândirii folclorice venite din lirismul arhaic genurile, speciile — adică „faptele şi produsele folclorice" — sunt inconsecvente, eteroclite, „indecise". Aceste „fapte", „produse" şi trăsăturile lor sunt consecinţe ale *sincretismului formelor şi tipurilor de expresie originare*, arhaice, cât şi ale *cumulului sinergic de funcţii* (caracteristic manifestărilor arhaice ale spiritului).

1.2. „Poetică folclorică" şi etnoestetică; elemente de expresivitate

Isprăvind scrierea unei cărţi intitulate *Poetică folclorică* (Editura Univers, 1979), Ovidiu Bîrlea avertizează cititorul că „are în faţă o carte care nu seamănă cu niciuna dintre poeticile tradiţionale cu care l-a familiarizat şcoala. Iluzia că aceste poetici ar putea lămuri creaţia folclorică s-a spulberat la constatarea că ele, dimpotrivă, măresc opacitatea faţă de textul folcloric (…)" (Bîrlea, 1979: 6).

Noi am atras atenţia că în „realitatea folclorică" — cea a culturii tradiţionale orale — „textul" unui basm folcloric (luând termenul de „text" în sens larg, chiar în sensul pe care-l dau folcloriştii) nu acoperă nici pe departe „realitatea" basmului respectiv, iar în cazul doinei, cântecului de leagăn, bocetului ori chiar strigăturii — cu atât mai puţin. [În folcloristică utilizarea termenului „text" are o accepţie de două ori limitată şi parţială, ea referindu-se pe de-o parte la „desprinderea" artificială a *componentei literare* (în scop analitico-didactic) din sincretismul produsului folcloric, iar pe de altă parte la mortificarea muzeală, de insectar, a „textului" (nu neapărat în „formă scrisă", propriu-zis)].

Spirit polemic, Ovidiu Bîrlea se exprimă ca atare şi contra tratatelor de folclor ale acelei vremi „cât mai prezumţios scrise", dar „cu atât mai îndepărtate de arta vie a folclorului"; de aceea, arată Ovidiu Bîrlea, a pus în cartea lui „capitole care alcătuiesc, *in nuce,* o introducere în arta poetică populară, socotită un domeniu pe deplin autonom" (*ibid.*).

Opinia noastră este că preocuparea statornică pentru „poetica folclorică" — deşi se datoreşte în bună parte prestigiului *metodei filologice* în spiritul căreia folcloristica românească s-a născut şi a rămas îndelungată vreme — nu este o preocupare care să merite prim-planul atenţiei; rolul acesteia fiind secundar, complementar în raport cu *metoda etnologică,* cea menită să surprindă *semnificaţiile specifice* ale folclorului *în contextul* culturii tradiţionale orale.

Dintre folcloriştii ultimelor două–trei generaţii — în afară de Ovidiu Bîrlea — din cei mai cunoscuţi care s-au preocupat de această problematică îi amintim pe: Gheorghe Vrabie (*Retorica folclorului/Poezia*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978), Adrian Fochi (*Estetica oralităţii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980), Petru Ursache (*Etnoestetica*, Institutul European, Iaşi, 1998); contribuţii la cunoaşterea estetică a folclorului şi a „culturii populare" (prin aceasta însă se înţelegea ceea ce noi acum numim *cultură tradiţională orală*) propunând şi definind termeni, au mai avut Romulus Vulcănescu („estetica populară") şi Tancred Bănăţeanu („estetica artei populare"). În ceea ce ne priveşte, am încercat, vreme de aproape trei decenii, să evidenţiem temeiurile expresivităţii artistice (explicite sau nu) în cultura tradiţională orală — de la „întruchipările folclorice ale fenomenului" până la sursele arhaice ale esteticului — pe care le-am expus pe larg în cartea *Eseu despre creativitatea spiritului. Surse arhaice pentru aisthesis*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1997.

Revenind la problemele terminologiei din acest domeniu restrâns şi specializat (pe care Petru Ursache îl denumeşte *etnoestetică*), autorul arată că termenii propuşi şi

utilizaţi de prestigioşii folclorişti şi etnologi (R. Vulcănescu, Gh. Vrabie, T. Bănăţeanu, A. Fochi) ni se înfăţişează „fiecare cu avantaje şi inconveniente, mai mult sau mai puţin semnificative", dar privind în ansamblu lucrurile, „între *etnoestetică* [termenul utilizat de el pe coordonatele unei *estetici* integrale stabilite de R. Vulcănescu] şi *estetica populară* nu există nici o deosebire de fond, cel mult se pot naşte rezerve în legătură cu ultimul, datorită unei vagi nuanţe peiorative a termenului «popular»". (Ursache, 1998: 40); la ideea ambiguităţii subscriem arătând că atributul „popular" aplicat faptelor folclorului şi culturii tradiţionale orale devine ambiguu, imprecis şi — la rigoare — chiar impropriu din perspectiva antropologiei culturale actuale (Mihu, 2002: 85–87). Din nou, fără falsă modestie, credem că disocierile şi definirile pe care le-am operat în cartea noastră despre cultura populară bănăţeană (Boldureanu, 2004) şi nu mai puţin în manualul de faţă pot reprezenta contribuţii semnificative la această temă. Petru Ursache, însă, cu câţiva ani anterior contribuţiilor noastre, examinând termeni precum *estetica, retorica* şi *poetica* raportaţi la *folclor, artă populară, etnografie, arta* (în general) face câteva consideraţii şi disocieri precum:

a) *poetica oralităţii* ar fi fost mai nimerită în locul sintagmei „estetica oralităţii" folosită de Adrian Fochi (ultima duce la confuzie între poetică şi estetică);

b) autorul nu face nici o referire la retorica folclorului (de bună seamă pentru că retorica se caracterizează atât prin raportarea la stilistică, cât şi prin faptul de a fi „ştiinţă a persuadării"), ceea ce ar explica de ce retorica folclorică rămâne la o distanţă prea mare de sondarea universului estetic, ea neintrând în atenţia etnoesteticianului. În acest sens, *descriind* particularităţi ale folclorului prin raportare la teoria literară şi alte discipline ale „literaturii culte" sau ale „culturii majore", *retorica folclorului* este mai degrabă un subdomeniu al etnografiei decât o disciplină a etnoesteticii (sau a poeticii oralităţii).

Definită prin *obiectul ei de studiu*, „etnoestetica va studia geneza, principiile de elaborare şi de receptare ale «variantelor frumosului» întruchipate cu scopul identificării specificului comportamental al unui grup sau familii de grupuri etnice aflate într-o serie istorică". (Ursache, 1998: 45). De aici se poate uşor observa că etnoestetica studiază, sub acest aspect special, fapte ce se află în orizontul mental tradiţional şi care aparţin unui anume ethos folcloric lărgit la dimensiunile cuprinderii „unui grup sau familii de grupuri etnice aflate într-o serie istorică" — ceea ce arată că *etnoestetica se coroborează cu perspectiva etnologică* (susţine şi, la rându-i, este susţinută de aceasta din urmă). Dar, întrucât perspectiva etnologică este o subcategorie, o dimensiune, o varietate subordonată şi cuprinsă în *perspectiva antropologică,* simetric, „*etnoestetica* tinde să se subordoneze *esteticii generale* şi *filosofiei*. [Etnoestetica] rămâne ataşată şi de etnologie prin origine, prin material şi prin suportul ideologic de bază, mentalitatea tradiţională" (id.: 44). Acestor consideraţii am mai adăuga faptul că, beneficiind şi de etnoestetică drept „instrument" — ambele perspective (cea antropologică, dar mai ales cea etnologică) se pot aplica asupra culturii tradiţionale orale, dar şi a celei constituite, în scopul analizei şi înţelegerii faptelor de *comunicare globală* (identitate — alteritate).

1.3. Doina — specie magistrală a liricii folclorice româneşti; alte specii

Pentru a desemna principala specie a genului liric — după Ovidiu Bîrlea — este preferabil termenul „cântecul liric propriu-zis"; denumirea de „cântec liric" este însă oarecum pleonastică, ea având totuşi rolul de a deosebi această specie de cântecele aparţinătoare genului narativ (în versuri) — numite „cântece epice" (balade). În

cântecele lirice, dacă există elemente epice, acestea nu au decât rolul de „pretext", de suport pentru *exprimarea* stărilor şi tensiunilor sufleteşti; o încărcătură epică excesivă în cântecul liric trezeşte suspiciuni în legătură cu autenticitatea respectivului cântec.

Denumirea de „doină" a devenit sinonimă, în lumea cărturărească, cu întreaga lirică folclorică, înţelegându-se, însă, prin aceasta doar *textul poetic*. În orice caz, înţeleasă în sincretismul ei foarte strâns, în fuziunea integrală a „textului" cu melodia, *doina* — în chintesenţa şi exemplaritatea ei — este într-adevăr *specia magistrală* a liricii folclorice. Pentru unii folclorişti, ca şi pentru majoritatea publicului cunoscător, *doina este specia poeziilor/cântecelor lirice orale cu tonalitate tristă*, nostalgică, melancolică, uneori deprimantă (*exprimatã* ca melos în moduri minore); ca text, doina corespunde *elegiei* din lirica cultă (având, cu îngăduinţă, în „cultura/muzica populară" drept corespondentă o soră vitregă — *romanţa*).

Tematic doinele exprimă cu spontaneitate lirică sentimente şi trăiri de *dor* (de *jale*, de *înstrăinare*, de *părăsire*, regretul îmbătrânirii şi al pierderii dragostei, trecerea timpului şi schimbarea lumii — care provoacă asemenea trăiri sufleteşti de mare intensitate, pe care, însă, doina exprimându-le, *le potenţează* şi mai mult, sublimându-le însă).

Denumirile doinei (respectiv cele date cântecului propriu-zis) diferă după regiune: *cântec, cântecă, daina, hora, hore, cântec lung de dragoste, Ca pe Vlaşca* etc. Textul nu este constant legat de aceeaşi melodie. În general melodiile sunt în număr redus şi sunt specifice fiecărei zone etnofolclorice. Din această cauză apar diferenţe foarte mari între linia melodică şi tehnicile interpretative din diferite zone ale spaţiului locuit de români (în pofida faptului că zonele respective pot fi apropiate sau chiar vecine — precum Banatul de munte, Mehedinţiul, Gorjul, Ţinutul Pădurenilor).

Doina (şi doinitul) se păstrează mai apropiate de „modelul" pe care am încercat să-l schiţăm mai sus în zonele etnofolclorice marcate de „spiritul tradiţional (pronunţat conservator) precum: Banatul de sud, Maramureşul istoric, nordul Moldovei. În acest context arătăm că datorită caracterului păstrător al zonei bănăţene, doina şi doinitul cunosc aici o deosebită înflorire şi virtuozitate. Sub aspectul sensibilităţii creative şi tehnic-interpretative, precum şi în ceea ce priveşte sincretismul (atât ca fuziune melodie–text, cât şi conformarea exemplară a doinei bănăţene la criteriile lirismului oferite de sincretismul funcţional), această specie atinge aici sclipiri inegalabile, de o mare subtilitate a nuanţelor şi o cu totul remarcabilă, nesecată şi imprevizibilă imaginaţie poetico-melodică, de o excelentă bogăţie repertorială.

Aceste împrejurări (precum şi alţi factori ce ţin de inefabilul talentului şi înzestrărilor native personale) au dus la apariţia şi afirmarea marilor interpreţi-creatori ai doinei bănăţene: Ana Munteanu, Traian Jurchelea, Drăgan Muntean, Ana Pacatiuş, Iosif Cioclodea, Dumitru Botoşan şi îndeosebi *Achim Nica* — Doinitorul neîntrecutelor doine bănăţene — „cel mai mare doinitor al tuturor timpurilor" (Boldureanu, 2000: 27–44).

Specii apropiate doinei sunt: *cântecul de leagăn, bocetul* (improvizat), *blestemul erotic.*

1.4. Alte specii ale liricii folclorice

Cântecul de leagăn; blestemul erotic. Ca specie folclorică, cântecul de leagăn este în vecinătatea folclorului copiilor, „întrucât el face tranziţia spre acestea [speciile infantile]. Chiar dacă e interpretat de adulţi, sub aspect funcţional el aparţine lumii

copiilor, iar ca tematică se încadrează de asemenea, deşi parţial, în orizontul infantil" (Bîrlea, 1983: 383).

Desfăşurat monoton, cântat discret („îngăimat) în ritmul legănatului pruncului (de către mamă, bunică chiar soră/frate mai mare), cântecul de leagăn evocă *animale, păsări* (de regulă domestice), *peşti* (ştiucă, somn) *dulcă* (femela delfin), ca în acest exemplu dat de S. Fl. Marian în *Naşterea la români*: „Vină, raţă/ şi-l ia-n braţă//, Şi tu gâscă/ de-i dă ţâţă// Vină, duclă/ de mi-l culcă// Şi tu, somn,/ de mi-l adormi// Şi tu, peşte,/ de mi-l creşte//" (Marian, 1995, I).

„Culmea dramatismului e înscrisă de cântecele fetelor care [îşi] leagănă copiii din flori (…). Durerea ei se preface în chip firesc în blestem împotriva celui care a înşelat-o: «(…) Cine iubeşte şi lasă/ N-ar mai avea ticnă în casă,/ Aibă moarte de cuţit,/ N-aibă loc nici de mormânt»" (Bîrlea, 1983: 395).

Menţionăm că versurile citate mai sus reprezintă „un loc comun" şi în acelaşi timp unul dintre cele mai frecvente „motive pasagere" din ***blestemul erotic*** — întotdeauna *expresie* disperată a durerii sufleteşti a celui/celei trădate în iubire, lovite în sentimentul cel mai profund, *al dorului*.

Bocetul este cu totul diferit de *cântecul ritual funerar* („Cântecul bradului", „Zorile", „Cântecul mare de petrecut" sau variantele lor) astfel încât acesta din urmă aparţine *de facto* genului ritual, aşa cum l-am definit în manualul de faţă, iar bocetul — numit adesea şi „improvizat" — aparţine *genului liric*. (Atributul de „improvizat", după opinia noastră, se justifică în primul rând prin aceea că deosebeşte în privinţa spontaneităţii această specie de varianta sa performată de aşa-zisele „bocitoare profesioniste" existente în unele zone etnofolclorice).

Deosebiri/opoziţii pertinente operează Ovidiu Bîrlea: „Pe când cântecul ritual este subsumat riturilor de trecere, (…) în mai mică măsură celor apotropaice, bocetul urmăreşte îmbunarea mortului, iar în subsidiar asigurarea echilibrului psihic al celor îndoliaţi prin descărcarea durerii exprimate cu atâta vehemenţă. Pe când cântecul ritual este dominat de măsură, străbătut de o atmosferă de grandoare (…), bocetul este, dimpotrivă, dezlănţuire individuală de durere [sufletească — n.n.] ajunsă la paroxism, a cărei *exprimare* (s. n.) necesită chiar gesturi violente [precum smulgerea părului propriu, gest făcut de bocitoarea însăşi — n. n.], dincolo de lacrimile abundente şi ţipetele de durere, mai nestăvilite, cu cât comunitatea e de grad mai arhaic" (Bîrlea, 1981: 473). În lumea modernă, însă, bocetul a ajuns „în ultima lui fază o pură elegie funebră, o exprimare lirică sprijinită pe cât mai puţine gesturi dramatice, adesea chiar cu frânarea lacrimilor" (id.: 474). Acelaşi autor oferă structura unui bocet postfunerar (la mormânt) de 102 versuri, ale cărui motive poetice sunt: „A. chemarea mortului să revină acasă; menţiunea că e Ziua Rusaliilor [sau se apropie o altă zi însemnată — n. n.] cu nedeie şi petrecere mare în sat; B. dorinţa de a-i spăla hainele care s-or fi murdărit de când e plecat de acasă; C. credinţa că ea [bocitoarea — mamă în acest caz — n. n.] l-ar fi putut scăpa de moarte dacă ar fi fost anunţată mai grabnic [despre accident, electrocutare în acel caz — n. n.]; D. fratele lui s-a dovedit neputincios în a-l salva; E. constatarea că mortul e mut, nu-i mai poate răspunde; F. mama îndeamnă fiul mort să o «înveţe» ce să facă ca să scape [sic!] de obsesia dorului după el" (Bîrlea, 1981: 480).

Acelaşi cercetător face câteva remarci importante:

(a) aceea că pe aproape pretutindeni s-a semnalat interdicţia de a boci noaptea, după apusul soarelui până în zori, încălcarea acestei interdicţii ar duce la „amuţirea bocitoarei" (id.: 479);

(b) bocetul, fiind o formă lirică, „mai puțin cizelată”, este o specie mai puțin prezentă în colecțiile de folclor (id.: 481);

(c) bocitoarea este foarte atentă la ecourile imediate pe care le are în asistență, astfel încât, după priceperea ei, controlează în anumite limite cantitatea de „emfază în debitarea bocetului şi mai cu seamă în improvizarea versurilor (…)” (id.: 476);

(d) linia melodică, „structura muzicală e de asemenea subordonată modalității celei mai exprese de formulare a durerii” (*ibid.*);

(e) este cunoscută „bocirea colectivă” — ca „sumă [simultană — n. n.] de bocete individuale, întrucât fiecare bocitoare cântă vorbele ei, pe melodia intonată de ea, adică «pe legea ei», fără să se preocupe de sincronizarea muzicală cu celelalte bocitoare (id.: 475);

(f) apropiate bocetelor — fără a se confunda cu ele — sunt „verşurile funebre” numite şi „joltar” (Crişana), „compuse” de cărturarii satelor (dieci, cântăreți bisericeşti, învățători, chiar preoți) care, după părerea noastră, țin de cultura populară şi caracterizează mai ales zonele marcate de „uniație” (biserica greco-catolică), ceea ce explică observația lui O. Bîrlea că „Bocetul a dispărut în interiorul Munților Apuseni cel puțin de când datează cercetările folclorice” (id.: 492);

(g) bocetele sunt „parodiate” în mediul rural (când bocitoarele sunt neinspirate) prin jocuri (sunt „cântate” de bărbați după cum sunt cântate şi la înmormântarea țurcii, caprei, caloianului etc.), inclusiv în jocurile de priveghi (unde, uneori, tot bărbații parodiază fragmentar şi grotesc bocitul).

Din poetica acestei specii lirice extreme reținem câteva motive de maximă intensitate: zbuciumul pentru unul ce „a murit pentru că i-ar fi cântat cucul în spate”; „prefacerea morților în vegetația câmpului”; „profunzimea la care este disecată existența umană în context cosmic”; „contrastul dintre moarte şi primăvară”; „munca de-o viață şi puținătatea mormântului”; metaforele morții — „împăienjenirea simțurilor”, viață–moarte = ofilirea florii (Bîrlea, 1981: 483–485).

Strigătura este recunoscută ca *specie* de temeinicul folclorist complet, Ovidiu Bîrlea, care-i consacră un număr impresionant de pagini în tratatul lui intitulat *Folclorul românesc* — paginile 269–312 din al doilea volum — Editura Minerva, 1983. După redutabilul (şi regretatul) folclorist, această specie poată denumiri diferite, cele mai răspândite fiind *strigătură* şi *chiuitură* (alte denumiri: *chioată/cioată, uitură, descântecă* /Bihor/, *țâpuritură* /Maramureş/, „minciună” /sporadic/). Încă de la nivelul denumirii, strigătura *exprimă* verbe (a striga, a chiui, a ui, a țâpuri etc.) a căror *acțiune* se suprapune dansului/jocului folcloric, iar prin acest *sincretism* se potențează tensiunea, veselia, exuberanța (precum şi sentimente negative — orgoliul, trufia, atitudinea sfidătoare, pătimaşă la adresa altora, dar cu țintă cunoscută tuturor). Aceste ultime caracteristici devin aproape exclusive în condițiile ritual–dramatico–carnavaleşti ale *strigării peste sat* (Manolescu, 2004: 144–145; 149–154), ori în condițiile ceremonial–ludice ale strigării darurilor la nuntă — subspecii ale strigăturii, pe care, de asemenea, le putem integra speciei respective şi, ca urmare, le putem circumscrie genului folcloric liric. Ca şi în cazul bocetului — *strigarea* ca modalitate lirică — aceasta se „contextualizează” în structura ceremonială a instituției tradiționale a obiceiului desemnat — prin sintagma „strigarea peste sat” — obicei cu resorturi morale în comunitățile tradiționale rurale.

Specia — atât de strâns asociată în unele zone dansului folcloric — a fost numită adesea de etnomuzicologi *cântec de joc*, încât exprimă sincretic (dar la modul liric cel

mai vizibil) euforia dansului, până într-atât că strigătura poate dubla şi potența ritmul muzicii (tobei), sau se poate chiar substitui ritmului acesteia. Exuberanța merge mână-n mână cu aluzii sau chiar cu exprimări transparent licențioase ca în acest (încă decent!) exemplu preluat din volumul lui Ovidiu Bîrlea:

„uiu-iu/, bunu-i puiú// Da-i mai bună găină/
Care-o frige vecină// sau „Huța, huța, Mărăndiții,/
Puni iapa la căruți,/ De-i vide că traźi rău/
Acați şî mânzu ńeu…//".

Autorul remarcă existența câtorva subcategorii ale strigăturii propriu-zise: *strigăturile de comandă* (pentru dansurile cu desfăşurare mai complicată, cu figuri coregrafice care trebuie să se desfăşoare într-o anumită ordine; *strigăturile despre dans* (şi dansatori — îmbrăcăminte, încălțăminte etc.); *strigătura diversă,* dintre care au valoare antologică mai ales cele „încărcate de poante umoristice, precum „Dragă mi-i fata săracă,/ Toată vara paşte-o vacă;/ Dar cându-i colea toamna,/ Fata fată, vaca ba!//" (Bîrlea, 1983: 298).

Gama sentimentelor exprimate prin strigături este foarte diversă — de la exuberanță, ironie, autoironie, satirizare acidă, vitriolată până la resemnare şi jale: „Trecui Prutu, apă lină,/ Mersei în țară străină/ Să caut pânea de-i bună;/ Pânea-i bună şi sărată,/ Dar inima mi-i stricată//" (id.: 307).

Desigur, zonal strigăturile sunt foarte inegal răspândite: de la a însoți jocul pe(aproape) întreaga durată (nordul Moldovei, Ardealul de nord şi nord-est) până la scurte forme onomatopeice („au-au"!, „hop-şa!") sau chiar la absența cvasi-totală (Banatul de câmpie). Ovidiu Bîrlea aprecia că „vigoarea speciei e anemiată iremediabil în primul rând de evoluția gustului popular sub influența tiranică a dansurilor moderne de proveniență citadină (…). Pe de altă parte, răspândirea la sate a fanfarelor (…)" (id., 1983: 312).

Strigăturilor care însoțesc dansul, le-am mai putea adăuga şi „strigarea" care este făcută de interpreții–creatori vocali ai unor cântece lirice; în anumite zone ale țării ei „potențează" refrenele repetându-le doar *sacadat* (fără melodie) şi căutând să obțină efecte şocante — chiar dacă cel mai adesea distonante în raport cu fluența lirică a cântecului.

Motivate oarecum parțial, ar putea fi cuprinse în genul liric folcloric şi ***cântecele satirice*** (un fel de strigături mai dezvoltate ca text şi „suprapuse" unor melodii săltărețe, hazlii), ***cântecul despre cântec*** (cel mai adesea cu texte convenționale, suspecte de a fi „mistificări" ale unor cărturari, culturnici), iar o categorie şi mai îndepărtată, aproape total străină de folclor, este reprezentată de ***cântecele de ocnă, cântecele de militărie şi de război*** şi mai ales ***cântecele şmechereşti***, toate acestea fiind exterioare mediului rural tradițional — ultima subcategorie, cea a cântecelor şmechereşti, fiind de fapt „folclor (sub)urban" şi, ca atare, aparține mai degrabă *culturii populare* decât culturii tradiționale orale. Cât despre *manele* (ce presupun o doză mai mică sau mai mare de kitsch), acestea aparțin de drept şi de fapt *culturii populare*, ele reprezentând, precum am arătat, o *subcultură* în raport cu cultura constituită (profesionistă, majoră, elitistă) şi o *contracultură* în raport cu cultura tradițională orală.

2.1. Cristalizarea celor două curente metodologice în folcloristica românească

Folcloristul complet — Ovidiu Bîrlea — a pus la îndemâna celor interesați în a *se profesionaliza* în cercetarea folclorului, a culturii tradiționale orale şi a civilizației rurale un manual complex, intitulat *Metoda de cercetare a folclorului* (Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969), care a contribuit în bună măsură la formarea deprinderilor de cercetare (mai ales în ceea ce priveşte cercetarea de teren) a următoarelor două generații de etnologi şi folclorişti, structura lucrării, modul de abordare a problematicii acestei teme rămânând în bună parte valabile şi azi — impresionante prin seriozitatea şi rigoarea binecunoscute ale considerabilului folclorist.

Trecând în revistă bibliografia românească existentă cu privire la cercetarea folclorului — de la Ovid Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înțeles,* sunt apoi înşiruite şi prezentate cele câteva lucrări remarcabile (H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, Nicolae Ursu, *Îndreptar pentru culegerea cântecelor populare*, Mihai Pop*, Îndreptar pentru culegerea folclorului*) — Ovidiu Bîrlea concentrează problematica *metodologiei culegerii* în Partea I (capitolele *Privire istorică, Preliminariile culegerii, Culegerea materialului folcloric* — Anchetarea prilejurilor de manifestări folclorice, Detectarea repertoriului, Culegerea propriu-zisă, Experimentul folcloric, Fişa de frecvență, Culegerea prin observație, Reconstituirea prilejului folcloric — ultimul capitol al primei părți fiind *Inventarierea prilejului folcloric*).

Partea a doua — *Metoda de interpretare* — are o semnificație în primul rând istorică şi documentară, având în vedere că au trecut aproape patru decenii de la apariția cărții. Aici sunt prezentate cele trei mari curente de gândire care au avut consecințe majore în folcloristica şi etnologia noastră (Şcoala mitologică latinistă, Şcoala istorico-geografică, Şcoala sociologică).

În bună parte evoluția metodologiei cercetării folclorului (a culturii şi civilizației tradiționale rurale) s-a desfăşurat — cel puțin până la apariția cărții lui Bîrlea, iar sub influența acesteia şi după aceea — în spațiul dintre „cele două curente dominante: [a] *respectarea autenticului în forma în care circulă în popor* (s. n.) şi [b] *restaurarea autenticului* în *forma lui primară, originară, frumoasă"* (s. n.) (Bîrlea, 1969: 15), folcloristul arătând că la noi primatul cronologic îl deține *principiul respectării autenticului*, care, însă, va fi înlăturat în scurtă vreme de cel al *restaurării autenticului* prin „îndreptarea", „întocmirea" sau „coregerea" textelor, schimbare care s-a produs uneori chiar în cazul aceluiaşi folclorist/culegător; exemplul cel mai grăitor este în această privință bănățeanul *Atanasie Marienescu* (1830–1915). Bîrlea precizează că folcloristica a devenit ştiință în sensul modern al cuvântului abia după ce principiul respectării formelor autentice va deveni o axiomă general recunoscută (*ibid.*).

Fiind vorba de precizări în legătură cu *metodele de culegere a folclorului*, socotim că este necesar să mai adăugăm o „variantă metodologică" — cea care ar putea fi aproximată sub denumirea de „metoda memoriei" — ce a avut, totuşi, consecințe importante nu atât în folcloristica românească, însă în cultura națională, fără îndoială. Această „variantă" caracterizează culegeri şi culegători de tipul ilustrat de Petre Ispirescu sau Ioan Adam ori de scriitori mari care au „repovestit" basme şi legende auzite în copilărie — precum Ioan Slavici sau cazul cel mai complex — Mihai Eminescu.

Interesant este că cele două curente, precum şi (dar în mai mică măsură) „varianta" semnalată de noi, au fost foarte active, rodnice dar şi viu disputate în prima etapă — cea de constituire a folcloristicii româneşti — adică până la începutul secolului al XX-lea.

A doua etapă importantă a istoriei metodelor de culegere începe prin anii 1906–1911 şi stă sub semnul prestigiului şi aportului lui Ovid Densusianu (lingvist şi filolog, folclorist dar şi literat/poet înzestrat cu o sensibilitate modernă). În această a doua perioadă se menţine autoritatea filologiei asupra cercetării folclorului şi a folcloristicii româneşti, se întăreşte rigoarea respectării autenticităţii în culegere, se adânceşte şi se modernizează noţiunea de folclor, se extinde domeniul folclorului *„asupra modului de acum în care poporul simte şi creează"* (O. Densusianu, *Folclorul. Cum trebuie înţeles — 1910)* (Densusianu, 1966: 35–56), dar, ca revers, se dezvoltă şi o orientare care „ideologizează" folclorul şi cultura tradiţională în direcţie etnocentristă, cu accente retrograde de naţionalism.

De pe la 1930 se conturează *cea de-a treia fază* în metodologia folcloristicii româneşti (Bîrlea, 1969: 31), al cărei promotor este etnomuzicologul *Constantin Brăiloiu*, acest curent fiind fundamentat şi influenţat în chip major de *şcoala sociologică* a lui *Dimitrie Gusti* (1880–1955), drept care mişcarea s-a concretizat şi sub denumirea de „metoda monografică" (a Şcolii sociologice de la Bucureşti). Acest curent şi-a creat şi o formă instituţionalizată complexă, *Institutul Social Român* cu filiale zonale (în zona noastră — Institutul Social Banat–Crişana). Echipele complexe au efectuat cercetări zonale mai întâi în localitatea Fundu Moldovei apoi la Nerej, Drăguş, Runc, Cornova, iar în zona bănăţeană la Sârbova, Belinţ etc.

Metoda de cercetare în ansamblul ei este descrisă de H. H. Stahl — el însuşi format ca sociolog în Şcoala monografică — în lucrarea *Tehnica monografiei sociologice* (Editura Institutului Social Român, Bucureşti, 1934, îndeosebi paginile 9–77 sunt utile folcloristului); o sursă mai la îndemână o reprezintă cartea lui Vasile Miftode *Metodologia sociologică*, Editura Porto Franco, Galaţi, 1995 (paginile 70–75).

2.2. Culegerea de folclor: fişa localităţii, fişa informatorului, fişa de observaţie, fişa de frecvenţă, fişa de material, fişa de descriere a unui obiect etnografic

„Problematica unei culegeri de folclor caută să cuprindă toate aspectele legate de viaţa folclorică (…). Ca atare ea se va referi la următoarele capitole mari: *Repertor — Ritual şi prilejuri — Tehnică şi terminologie — Estetică — Circulaţie — Creaţie*". Prin aceasta se depăşeşte „cadrul strâmt al culegerii de material în sine, fără jaloanele care îi conturează fizionomia şi rostul în viaţa colectivităţii, fără rădăcinile care îl ancorează puternic de mentalitatea şi concepţiile populare" (Bîrlea, 1969: 33). Ţinând seama că produsele folclorice au o existenţă sincretică, strângerea acestor materiale trebuie să se facă în echipă — cel puţin doi specialişti — folclorist–filolog şi etnomuzicolog, eventual etnocoregraf — înzestraţi cu tehnică de înregistrare audio-video.

Observaţia directă, „inclusă" (prin situarea cercetătorilor în interiorul mediului socio-uman în care evenimentele, produsele folclorice se creează şi se desfăşoară) ocazionează alcătuirea unor *documente scriptice* numite *fişe* care asigură observarea sistematică, apoi clasificarea primară a materialului cules.

Fişa de observaţie directă. După opinia noastră *fişele de observaţie directă* reprezintă un *apendix* la celelalte tipuri de fişe în sensul că acelea de observaţie directă sunt note şi consemnări succinte şi esenţiale ocazionate de observarea nemijlocită a faptului pentru care se alcătuieşte o fişă de bază (principală); la limită, notele respective, consemnările succinte pot fi făcute „marginal" sau într-o rubrică specială („Observaţii") cuprinsă în fişa de bază (fişa localităţii, fişa informatorului, fişa de material, fişa de frecvenţă). Subliniem că aceste fişe — documente scriptice — pe baza *observaţiei directe* sunt absolut necesare (şi, ca atare, obligatorii) în cercetarea de teren; obligativitatea aceasta rămâne oricât de perfecţionate ar fi celelalte mijloace tehnice de înregistrare audio-video.

Fişa localităţii. Autorii celui mai amplu set de chestionare pentru cercetarea folclorului în contextul culturii tradiţionale orale care a fost elaborat în ultima jumătate de veac aşează la începutul respectivului set *Fişa localităţii* ce va fi cercetată. Pentru însemnătatea acesteia, transcriem aici rubricile fişei respective:

1. Denumirea oficială a satului/localităţii
2. Denumirea dată de localnici
3. Denumirile pe care le-a avut satul înainte vreme
4. Când şi din ce cauză s-a schimbat numele satului
5. Denumirea oficială a comunei din care face parte satul
6. Denumirea pe care a avut-o comuna înainte vreme
7. Satul a aparţinut întotdeauna acestei comune? Dacă nu, enumeraţi celelalte comune de care a aparţinut
8. Vechimea aproximativă a satului
9. Numărul total al locuitorilor (de la consiliul local/primărie)
10. Numărul locuitorilor de altă naţionalitate (minorităţi)
11. Principalele îndeletniciri ale locuitorilor
12. Alte îndeletniciri (navetişti, unde lucrează)
13. Dacă prin apropierea satului sau prin sat trece o apă curgătoare
14. Denumirea principalelor părţi ale hotarului satului (dealuri, imaşuri, locuri de semănat etc.)
15. Există în sat şcoală (cu câte clase), [biserică — de ce cult, confesiune — n. n.], cămin cultural, dispensar uman şi veterinar, cooperativă de consum [prăvălie — n. n.], [a fost sau nu] C.A.P., [firme, întreprinderi mici, întreprinzători — n. n.]. Ce mărfuri [se produc], se aduc şi se vând
16. Care e cea mai apropiată şosea/cale ferată principală. La ce distanţă?
17. Câte televizoare şi aparate de radio sunt în sat [evidenţa oficială poştă, primărie]
18. Ce formaţii artistice activează [au activat] în cadrul căminului cultural. Ce spectacole au prezentat în ultimii 5 ani? Ce alte activităţi se desfăşoară la căminul cultural? [Discotecă, bibliotecă, infloclub etc.]
19. Ce influenţă credeţi că a avut căminul cultural [şi alte forme moderne — n. n.] asupra datinilor, obiceiurilor, cântecului şi dansului din satul dvs.?

Am făcut adnotări între paranteze drepte, întrucât autorii notează că „fişa localităţii, ca şi chestionarele, au fost alcătuite cu mult înainte de Revoluţia din 1989" (Chiş–Şter, 1989: 164).

Fişă de informator (sumară). Spre exemplificare, transcriem rubricile unei asemenea fişe dată de O. Bîrlea în facsimil (*op. cit*, fişa 13):

— Stânga sus: fotografia subiectului (surprins în mediul său)

— Numele: Cocişiu Emil

— Porecla: Milu lu Kokă

— Judeţul Târnava Mare, comuna/localitatea Retişul

— Vârsta: 48

— Meseria:

— Ştiinţa de carte [câte clase, unde?]: ştie

— A cântat [povestit etc.]: bandă magn. nr./cod
: fişă de material nr.

— Deplasări: în Serbia, Muntenegru, Italia, Austro-Ungaria, în timpul războiului (1915–1919), în America (2 ani), în satele vecine, trecător şi cu oile

— Observaţii: ştie foarte multe cântece, dar are memorie nesigură, confundă unele cu altele „Când mă gîndesk kum să kînt kînteku, nu-l pociu kînta de feliu. Kînd kînt pintru mine, nu-l greşesc niciodată".

— Red[actat]: I.[larion] Cocişiu, 6.7.1931.

Fişă de material (după O. Bîrlea, *op. cit.,* p. 298)

— Fgr. [fonogramă] nr. 7050 b

— Originea: Dealu Lung, Râmnicu Sărat

— Cuprinsul [conţinut]: bocet de cumnat*)

— Cântat din gură

— Informator: Mărioara V. Iordăchescu

— Observaţii: *) mort în 22.8.938 la Iaşi, de tifos exantematic în timpul serviciului militar. Inf. a bocit pe drum spre cimitir în oraş. Inf. plânge cântând de la cele dintâi cuvinte

— Culeg. C. Brăiloiu, la: Băleşti în: 9.10.938.

Fişă de frecvenţă (complementară fişei de observaţie la nuntă)

Urmând un model oferit „in extenso" de Ovidiu Brîrlea (*op. cit.*, p. 315–318), vom reda „capul fişei" — partea introductivă, de identificare — după care vom transcrie, cu exemplificări, *rubricile de frecvenţă* a pieselor interpretate

[Denumirea instituţiei] *A.I.F.* [Arhiva Institutului de Folclor]

— *Orig[inea]*: Suseni – Argeş

— *Culeg[ător]*: O. Bîrlea în 7–9 oct. 1939

— [*Conţinut*: nuntă tradiţională]

— *Ginerele*: Gheorghe Stănescu, 32 ani, lucrător la butoaie în Bucureşti–Dudeşti

— *Mireasa*: Ioana I. Badea, Severin, 22 ani

— *Naşi*: Tudor Constantin Ion, 43 ani, agricultor în Suseni
Ioana T. Constantin, 45 ani

— *Lăutari*: Marin Andrei, zis Goaie, viorist–gurist, 50 ani, din Suseni, Nae Dragomir, ţambalagiu–gurist, 30 ani, din Oarja – Argeş, Marin M. Andrei, contrabasist, 16 ani, fiul lui Marin Andrei

[Repertoriul]

I. *Cântece şi jocuri rituale – 12*

a. Cântece: 2 (cântecul miresei x 4 [de patru ori], cântecul bărbieritului mirelui/ginerelui x 1)

b. Jocuri: 7: (hora bradului, hora betelii, hora miresei, nunească — toate o singură dată, hora miresei x 3)

II. *Cântece ceremoniale* – 2

Marş x 15; *Sună, sună şi răsună* x 1

III. *Cântece şi jocuri de „ascultare"*

a. Cântece de dragoste – 24
b. Cântece de jale – 6
c. Cântece satirice – 1
d. Cântece sociale şi haiduceşti – 3
e. Balade – 4
f. *Cântece de mahala şi şmechereşti* – 3
g. *Romanţe, tangouri* – 8
h. *Cuplete de revistă* – 3
i. Jocuri şi dansuri de „ascultare" – 8

IV. *Jocuri şi dansuri* – 10 (cele mai frecvente: sârba x 25; hora x 12; hora mare x 12; cele mai puţin prezente: polca, tangou, vals, murguleţul – de câte două ori; rumba, căzăceasca/jucată de o singură persoană/ ţigănească – jucate câte o dată fiecare).

Informatorii de valoare excepţională beneficiază de *fişe extinse, detaliate*, de fapt nişte adevărate studii monografice — precum *Fişa[de] informator–lăutar* (Bîrlea, 1969: 319–324) sau chiar de ample exegeze (studiu de caz), precum volumul consacrat de Otilia Hedeşan Mariei Ionescu, faimoasa „Baba Ruţa" — una „dintre personalităţile cele mai complexe şi puternice ale vieţii tradiţionale româneşti din ultimele decenii ale secolului douăzeci" (Hedeşan, 2001/a: 71).

Fişa de descriere a unui obiect etnografic. Acest model de fişă se aplică în subdomeniile „arte folclorice" şi „civilizaţie rurală/tehnici tradiţionale" ale culturii tradiţionale orale şi reprezintă *forme de evidenţă scriptică primară* absolut necesare în studierea şi conservarea/tezaurizarea muzeală, precum şi în *cercetarea etnografică*. Modalităţile mai complexe de cercetare, organizare instituţională, studiu şi analiză ce se întemeiază pe aceste *forme primare* (cărora le mai adăugăm „instrumente" şi procedee fundamentale — chestionarul şi ancheta — vor fi studiate detaliat la seminar, apoi în specializări ulterioare postuniversitare). Pentru exemplificare, transcriem *Fişa nr. 9* din valoroasa colecţie de „artă populară bănăţeană" *Iulia Folea–Troceanu* din Buziaş (Timiş).

„— *Denumirea obiectului*: Conci

— *Localitatea de proveniență*: Buziaş

— *Vechimea*: cca 1865

— *Nr. de inventar*: 317

— DESCRIEREA:

a. *Materialul şi cromatica lui*: aţă albă din bumbac, mătase găitan (galben braun, roşu, verde, negru, vânăt);

b. *Părţile componente*: tablă mică, tablă mare, fâşia conciului, ciucurii, sârmă ovală („din drot") de mărimea occipitalului, învelită cu pânză;

c. *Tehnica de lucru*: ţesătură pânziu, năvădită în două iţe (urzeală din aţă), cu alesături din mătase găitan, lucrate cu mâna pe întreaga suprafaţă. Pe sârma ovală se

fixează tabla mare prinsă de tabla mică (ciucuri cu găitani), apoi în jurul ei se înfăşoară fâşia conciului; părţile componente se unesc între ele prin cusătură cu mâna;

d. *Ornamente*: coţche mici cu pitche, coţche cu lăbi, suveici cu cocârlani, scămnaşe.

— FUNCŢIONALITATE: îmbrăcăminte a capului pentru femei, de sărbătoare

— DIMENSIUNI: lungimea (faţă–spate) 29 cm, lăţimea (spate) 26 cm, ciucurii 10 cm" (Folea–Troceanu, 1977: 24).

Subliniem *caracterul descriptiv–sistematic*, abundenţa „termenilor tehnici" (dintre care mulţi sunt „adaptaţi" prin preluare din „limbajul local" al meseriei tradiţionale respective), care aparţin unor subdomenii ale etnologiei sau limitrofe acesteia (etnografie, muzeografie).

2.3. Chestionarul, ancheta. Perspectiva etnologică

Ancheta se referă la culegerea datelor despre un fenomen al folclorului (povestitul), despre un obicei (colindatul) despre un gen (narativ în versuri), despre o specie (balada, legenda, doina) etc. Ancheta se face *direct* alegând subiecţii/informatorii dintr-o localitate sau dintr-o zonă (pentru a realiza o cercetare monografică a faptului respectiv din acea zonă) sau din zone etnofolclorice diferite (pentru a face studiu comparat).

Preluăm exemplul dat de Ovidiu Bîrlea care priveşte *anchetarea povestitului*, unul dintre „prilejurile de manifestări folclorice", notând, în rezumat, capitolele / secţiunile / obiectivele anchetei respective: 1) terminologia locală a speciilor povestitului (povestite); 2) ocaziile de povestit descrise amănunţit; 3) funcţia povestitului conform concepţiei oamenilor locului; 4) părerile informatorului şi comunităţii despre verosimilitatea diferitelor specii povestite; 5) fiinţele fantastice generale şi locale, în primul rând cele ce apar în basme — prezentarea şi descrierea lor amănunţită; 6) influenţa colecţiilor şi cărţilor cu poveşti asupra povestitorului şi comunităţii; 7) repertoriul preferat — specii predilecte în comunitate; 8) aprecierile celor mai buni/talentaţi povestitori (din partea informatorului, din partea membrilor comunităţii). Aşadar, ancheta are o temă precizată, obiective jalonate ale discuţiei atinse prin întrebări catenare deschise.

Chestionarul este un instrument important al cercetării de teren. „Metoda chestionarelor" presupune două variante: a) prin corespondenţă, b) prin intervievare directă (efectuată, în cazul cercetării folclorice, de regulă de folcloristul/specialistul însuşi şi mai puţin prin operatori). Metoda „prin corespondenţă" a fost utilizată cu succes de mari personalităţi ale folcloristicii şi culturii noastre: B. P. Hasdeu, Nicolae Densusianu, Atanasie Marienescu; cei dintâi au obţinut atâtea răspunsuri, încât acestea au constituit, la rândul lor, *obiect de cercetare* pentru folcloriştii de mai târziu, precum I. Muşlea, Ovidiu Bîrlea, Octavian Buhociu.

Am arătat deja că cel mai amplu (şi mai complet) *set de chestionare* elaborat în a doua jumătate a secolului XX în folcloristica românească sunt chestionarele publicate de Ion Chiş–Şter, Pamfil Bilţiu şi Constantin Cornită în *Buletinul de informare şi documentare ştiinţifică, Studii şi articole*, vol. V, Baia Mare, 1989. Spre exemplificare, notăm aici *titlul fiecărui chestionar*, precizând că întregul set a fost transcris într-o anexă la una dintre cărţile noastre (Boldureanu, 2005: 223–281). Adăugăm că autorii citaţi mai sus, într-o notă iniţială, arată că „fiecare întrebare va fi însoţită de expresia «Dar azi»". Iată titlurile chestionarelor: *Obiceiurile primăverii şi verii; Obiceiul*

colindatului; Colindatul; Strigarea peste sat; Obiceiuri legate de pornirea plugului şi semănat; Obiceiuri de pornire şi desfacere a turmei; Obiceiuri de Sânziene; Focurile de peste an; Cununa de seceriş; Hora satului; Claca, Şezătoarea; Obiceiuri legate de construcţii; Practici de înfrăţire; Ciclul vieţii (Obiceiuri de *naştere*, Botezul, Perioada de după botez; *Nunta*; *Înmormântarea*). Acest set de chestionare sunt în primul rând de factură etnologică întrucât ele se referă la cea mai importantă *instituţie* a culturii tradiţionale orale şi a vieţii rurale — *obiceiurile*. Acestea, după cum am spus, exprimă orizontul mental tradiţional (cu ethosul său folcloric) şi contextualizează folclorul.

*
* *

Documentele scriptice de „evidenţă primară" (fişele), *culegerea de folclor* (prin tematica şi capitolele ei), *instrumentele şi tehnicile cercetării de teren* (chestionarul, ancheta), *materialul tezaurizat* constituie *baza* pentru elaborarea *monografiilor etno(grafico)–folclorice* ale unor localităţi rurale, zone etnofolclorice, interpreţi – creatori sau fapte şi categorii ale culturii tradiţionale orale. Spre exemplificare, transcriem aici cuprinsul *monografiei* pe care am editat-o cu un deceniu în urmă (Boldureanu, 1996) despre localitatea Beregsău Mare: Prefaţă. Secţiunea 1: *Istoricul aşezării* (fişa localităţii; Repere istorice, date şi documente biblio-arhivistice), *Civilizaţia rurală tradiţională* (ocupaţiile: Cultura plantelor; Creşterea animalelor; Maistorii satului; Comerţul rural — târguri şi pieţe), *Dezvoltarea demografică şi socio-culturală* (Casa şi satul; Colonizări, migraţii, repopulări; Asistenţa medicală; Şcoala şi biserica; Cor, interpreţi, formaţii artistice). Secţiunea 2: *Date actuale* (Cadrul geografic şi pedologic; Teritoriul localităţii; Microrelieful; Nivelul apei freatice; Clima zonei; Geneza şi evoluţia solurilor; Vegetaţia naturală; Speciile de cultură), *Conştiinţa de sine a locuitorilor* (Graiul locuitorilor; Primele cercetări; Fonetica; Morfo-sintaxa; Lexicul), *Viaţa etnoculturală actuală* (Obiceiurile vieţii de familie; Obiceiurile calendaristice, ocazionale, ciudăţenii), *Viziunea lumii în orizontul mental actual/tradiţional* (Consideraţii generale despre fenomenul cultural-muzical al localităţii; Trăsături caracteristice; Repere muzicale, specii întâlnite; Moisă Belmustaţă; Exemplificări), *Credinţe şi practici magice* (Locuri rele; Momente prielnice; Fiinţe, obiecte, fenomene, formule magice; Bolile cele mai temute; „Învăţarea" artei magice), *Coordonate microgrupale* (Arhiva Primăriei Săcălaz; Privatizarea în Beregsău, Comunitatea rurală; Presa postdcembristă despre Comtim; S.C. Comtim S.A. în viziunea managerială actuală), *Concluzii, lista persoanelor intervievate; Bibliografie; Addenda*. (Monografia are 140 p., format mediu, corp literă 12).

Un alt exemplu îl constituie lucrarea prof. dr. Ioan Haţegan apărută sub egida Academiei Române, Filiala Timişoara (Haţegan, 2006), un ghid explicit, detaliat şi standardizat pentru alcătuirea monografiei ştiinţifice a unei localităţi rurale.

Perspectiva etnologică. Prin aceasta *nu înţelegem dimensiunea ideologică* (nici pe cea „imperială", nici pe cea „naţională" — ca în cazul etnologiei româneşti), ci o modalitate de cercetare şi de orientare exegetică, critic–analitică, prin care obţinem şi ne situăm într-un punct din care se deschide o *viziune specifică* atât de cuprinzătoare încât poate să desluşească *noima*, semnificaţiile de adâncime ale culturii tradiţionale orale, dar, în acelaşi timp şi prin aceasta, viziunea etnologică este susceptibilă a se aplica şi „complementarei majore" a „culturii de tip folcloric" respective. În această calitate

perspectiva etnologică întemeiază şi susţine ceea ce se numeşte *critică etnologică*, un tip special de demers hermeneutic şi analiză a culturilor, precum şi *comunicarea etnologică* („etnografia comunicării") ca o varietate specială (şi considerabilă!) a *comunicării culturale*.

Prin complementaritatea celor două tipuri fundamentale de cultură, perspectiva etnologică evidenţiază specificitatea constitutivă a culturii majore, omologată pe dimensiunea ei diacronică de cultura de tip folcloric prin semnificaţiile etnice/etnologice ale acesteia din urmă. Prin asemenea *mărci identitare* (stilistice, matriceale) o cultură *în totalitatea ei* este esenţialmente şi expresiv diferită de oricare alta; dar în virtutea *echivalenţelor etnologice* (întemeiate, la propriu, pe universaliile, pe invariantele de maximă generalitate antropologică, precum am arătat cu prilejul analizei celor trei capodopere ale folclorului nostru), cultura respectivă se aşează în comunicarea reciprocă în raport cu oricare alta. Dintre toate „fenomenele comunicative" *comunicarea valorilor estetice* are, *la vârf*, prin excelenţă, atributul universalităţii, de unde şi posibilitatea ca din orice palier al culturii ar pleca *expresia* acestor valori, ele să poată fi comunicate, cu condiţia respectării modalităţilor autentice, neviciate, şi a canalelor adecvate de comunicare culturală. Aceste canale se pot întinde pe o gamă largă — de la cele mai sofisticate modalităţi tehnice ale *mass-media* până la modalităţile vechi de comunicare culturală (directă, orală, „gură la ureche", pe suport de hârtie); cărora li se adaugă modalităţile clasice muzeale şi spectaculare — astăzi şi ele înnoite şi modernizate (ca evenimente mediatice, megaspectacole, muzee etnografice *in situ*, rezervaţii etno-folclorice etc.).

Astfel, perspectiva etnologică, prin faptul că este coextensivă la sfera unei anumite culturi în întregimea ei, dintr-o serie istorică , ne arată că „folclorul nu moare", el face parte din cultura tradiţională orală şi, în complementaritatea culturilor, *se transformă*, transferându-şi şi sublimându-şi valorile şi semnificaţiile proprii în alte zone ale sferei culturii, modificându-le *creator* pe acestea din urmă.

REFERINȚE

Bălaşa, 2002 — Marin Marian Bălaşa, *Etnomuzicologie — scanare succintă a unei construcţii şi deconstrucţii locale*, în *** *Etnologica*, Editura Paideia, Bucureşti (p. 9–31).

Amzulescu, 1964 — Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Angelescu, 1995 — Silviu Angelescu, *Legenda*, Editura Cartex, Bucureşti.

Bîrlea, 1969 — Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.

Bîrlea, 1974 — Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti.

Bîrlea, 1979 — Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, Editura Univers, Bucureşti.

Bîrlea, 1981, I, 1983 II — Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, vol. I 1981, vol. II 1983.

Bîrlea, 1982 — Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Blaga, 1973 — Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Eminescu, Bucureşti.

Boboc, 1985 — Nicolae Boboc, *Motivul premioritic în lumea colindelor,* Editura Facla, Timişoara.

Boldureanu, 1994 — Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura românească în Banat (sec. al XIX-lea)*, Editura Helicon, Timişoara.

Boldureanu, 1996 — Ioan Viorel Boldureanu, *Beregsău Mare. Monografie,* Editura Mirton, Timişoara.

Boldureanu, 2000 — Ioan Viorel Boldureanu, *Achim Nica — Doinitorul neîntrecutelor doine bănățene,* în vol. Nicolae Pârvu*, Achim Nica, Doinitorul Banatului,* Editura Mirton, Timişoara.

Boldureanu, 2001 — Ioan Viorel Boldureanu, *Credinţe şi practici magice. Eseu despre orizontul mental tradiţional,* (I), Editura Brumar, Timişoara.

Boldureanu, 2003/a — Ioan Viorel Boldureanu, *Folcloristică şi etnologie*, Editura Mirton, Timişoara.

Boldureanu, 2003 — Ioan Viorel Boldureanu, *Universul legendei*, Editura Universității de Vest, Timişoara.

Boldureanu, 2004 — Ioan Viorel Boldureanu, *Cultura populară bănățeană*, Editura Mirton, Timişoara.

Boldureanu, 2005 — Ioan Viorel Boldureanu, *Mic tratat de etnologie,* Editura Universității de Vest, Timişoara.

Bonte, Izard, 1999 — Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Editura Polirom, Iaşi.

Brill, 1994 — Tony Brill, *Legendele românilor*, vol. I, II, III, Editura „Grai şi Suflet — Cultura Națională", Bucureşti.

Candrea, 1999 — I. Aurel Candrea, *Folclorul medical românesc comparat. Privire generală. Medicină magică,* Editura Polirom, Iaşi.
Caraman, 1983 — Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare,* Editura Minerva, Bucureşti.
Caraman, 1997 — Petru Caraman, *Descolindatul în orientul şi sud-estul Europei,* Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi.
Cartianu, 1972 — Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea românească*, Editura Univers, Bucureşti.
Chimet, 1992, I — Iordan Chimet, *Dreptul la memorie, vol. I, Cuvintele fundamentale şi miturile,* Editura Dacia, Cluj.
Chiş–Şter, 1989 — Ion Chiş–Şter şi alţii [*Chestionare*] în *Studii şi articole*, Buletin de informare şi documentare, vol. V, Baia Mare (p. 174–205).
Chiţimia, 1960 — I. C. Chiţimia, *Paremiologie* în „Studii de istorie literară şi folclor", vol. IX.
Chiţimia, 1971 — I. C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, Bucureşti.
Coatu, 1998 — Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiţionale,* Editura All, Bucureşti.
Coman, 1996 — Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti.
Coman, 2001 — Mihai Coman, *Mass-media şi universul ritual*, în „Revista de etnologie", vol. X/2001, Editura Universităţii de Vest, Timişoara (p. 9–38).
Coulanges, 1984, I, II — Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti.
Creţu, 1980 — Vasile Tudor Creţu, *Ethosul folcloric — sistem deschis,* Editura Facla, Timişoara.
Creţu, 1986 — Vasile Tudor Creţu, *Folclor şi etnologie. Conexiuni*, Tipografia Universităţii din Timişoara.
Datcu, 1998, I, II — Iordan Datcu, *Dicţionarul etnologilor români*, vol. I, II, Editura Saeculum, I. O., Bucureşti.
densusianu, 1966 — Ovid Densusianu, *Flori alese din cântecele poporului. vieaţa păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.
Eliade, f.a. — Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole* [Editura] „Publicom", Bucureşti (1943).
Eliade, 1978 — Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Editura Univers, Bucureşti.
Eliade, 1980 — Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti.
Eliade, 1992 — Mircea Eliade, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Bucureşti.
Evseev, 1983 — Ivan Evseev, *Cuvânt–simbol–mit,* Editura Facla, Timişoara.
Evseev, 1994 — Ivan Eveseev, *Jocuri tradiţionale de copii,* Editura Excelsior, Timişoara.
Fochi, 1984 — Adrian Fochi, *Paralele folclorice. Coordonatele culturii carpatice*, Editura Minerva, Bucureşti.
Folea–Troceanu, 1977 — Iuliana Folea–Troceanu, Octavian Sfetcu, *Colecţia de artă populară bănăţeană „Iuliana Folea–Troceanu" din Buziaş. Catalog*, Comitetul de Cultură al judeţului Timiş, Timişoara.

Gennep, 1996 — Arnold Van Gennep, *Rituri de trecere,* Editura Polirom, Iaşi.
Géraud, 2001 — Marie-Odile Géraud şi alţii, *Noţiunile–cheie ale etnologiei,* Editura Polirom, Iaşi.
Gimbutas, 1989 — Marija Gimbutas, *Civilizaţie şi cultură,* Editura Meridiane, Bucureşti.
Gorovei, 1990 — Artur Gorovei, *Descântecele românilor* în vol. A. Gorovei, *Folclor şi folcloristică*, Editura Hyperion, Chişinău.
Greimas, 1975 — Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice,* Editura Univers, Bucureşti.
Gusdorf, 1906 — Georges Gusdorf, *Mit şi metafizică*, Editura Amarcord ,Timişoara.
Haţegan, 2006 — Ioan Haţegan, *Ghid pentru elaborarea monografiilor rurale*, Academia Română, Filiala Timişoara, Editura Banatului.
Hedeşan, 2001/a — Otilia Hedeşan, *Folclorul. Ce facem cu el?,* Editura Universităţii de Vest, Timişoara.
Hedeşan, 2001 — Otilia Hedeşan, *Povestea lui Ignat* în „Revista de etnologie", vol. X/2001, Editura Universităţii de Vest, Timişoara.
Hedeşan, 2005 — Otilia Hedeşan, *Lecţii despre calendar,* Editura Universităţii de Vest, Timişoara.
Iorga, 1925, I — Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti,* vol. I*,* Editura P. Suru, Bucureşti.
Ispirescu, 1962 — Petre Ispirescu, *Prâslea cel voinic şi merele de aur*, Editura pentru Literatură, Bucureşti.
Kligman, 1998 — Gail Kligman, *Nunta mortului*, Editura Polirom, Iaşi.
Manolescu, 2004 — Gabriel Manolescu, *Mimă şi dramă în obiceiurile populare româneşti*, Editura Excelsior, Timişoara.
Marian, 1995, I, II, III — Simion Florea Marian, I. *Naşterea la români*, II. *Nunta la Români*, III. *Înmormântarea la români*, Editura „Grai şi Suflet — Cultura Naţională", Bucureşti.
Marian, 2001, I, II — Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, I, II, Editura „Grai şi Suflet — Cultura Naţională", Bucureşti.
Mihăilescu, 2006 — Vintilă Mihăilescu, *Despre moartea ţăranului*, „Orizont", nr. 8(1489)/21 aug. 2006.
Miftode, 1995 — Vasile Miftode, *metodologia sociologică*, Editura Porto Franco, Galaţi.
Mihu, 2002 — Achim Mihu, *Antropologie culturală,* Editura Dacia, Cluj-Napoca.
Nubert-Cheţan, 2002 — Mihaela Nubert-Cheţan, *Teatrul de păpuşi. Contribuţii la cercetarea repertoriului muzical* în vol. **** Etnologica*, Editura Paideia, Bucureşti.
Oişteanu, 1989 — Andrei Oişteanu, *Motive şi semnificaţii mito-simbolice în cultura tradiţională românească*, Editura Minerva, Bucureşti.
Pamfile, 1997 — Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români,* Editura Saecumul I. I., Bucureşti.
Pamfile, 2000 — Tudor Pamfile, *Mitologie românească,* Editura „Grai şi Suflet — Cultura Naţională", Bucureşti.
Papadima, 1995 — Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor,* Editura Saeculum, I. O., Bucureşti.
Papu, 1972 — Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric,* Editura Albatros, Bucureşti.

Pânzaru, 1989 — Ioan Pânzaru, *Cercetare de estetică a oralității,* Editura Univers, Bucureşti.
Poirier, 1969 — Jean Poirier, *Histoire de l'Éthnologie*, P.U.F., Paris.
Pop, 1998, I, II — Mihai Pop, *Folclor românesc*, vol. I, II, Editura „Grai şi Suflet — Cultura Națională", Bucureşti.
Pop, Ruxăndoiu, 1990 — Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti.
Russu, 1981 — I. I. Russu, *Etnogeneza românilor*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti.
Ruxăndoiu, 1967 — Pavel Ruxăndoiu, *Din arta proverbelor. Proverbele ca gen folcloric*, în revista „Folclor literar", 1/1967, Universitatea din Timişoara (p. 183–199).
Sperber, 1974 — Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris.
Şăineanu, 1978 — Lazăr Şăineanu, *Basmele române*, *în comparațiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Editura Minerva, Bucureşti.
Teodorescu, 1985, I, I, II — G. Dem. Teodoreanu, *Poezii populare române*, vol. I, II, III, Editura Minerva, Bucureşti.
E. B. Tylor, 1971 — E. B. Tylor, *Primitive Culture,* London.
Țepelea, 2005 — Gabriel Țepelea, *Plugarii condeieri din Banat. Literatura în grai bănățean* (Ediție îngrijită şi Studiu introductiv de Ioan Viorel Boldureanu), Editura Marineasa, Timişoara.
Ursache, 1998 — Petru Ursache, *Etnoestetica*, Institutul European, Iaşi.
Valade, 1997 — Bernard Valade, *Cultura* în vol. *** *Tratat de sociologie* (sub coord. lui Raymond Boudon), Editura Humanitas, Bucureşti (p. 521–554).
Vianu, 1982 — Tudor Vianu, *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, Bucureşti.
Voronca, 1908, I, II — Elena Niculiță-Voronca, *Datinile şi credințele poporului român*, I, II, Editura Polirom, Iaşi.
Vrabie, 1966 — Gh. Vrabie, *Balada populară românească*, Editura Academiei R. S. România, Bucureşti.
Vulcănescu, 1987 — Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S. România, Bucureşti.
Wald, 1973 — Henri Wald, *Limbaj şi valoare,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti.